Alain Roger

Breve tratado del paisaje

Edición de Javier Maderuelo



Paisaje y Teoría
BIBLIOTECA NUEVA

BREVE TRATADO DEL PAISAJE

Colección Paisaje y Teoría

Colección interdisciplinar de estudios sobre el paisaje
dirigida por

Federico López Silvestre
Javier Maderuelo
Joan Nogué

Alain Roger

BREVE TRATADO DEL PAISAJE

Traducción de Maysi Veuthey

Edición de Javier Maderuelo

BIBLIOTECA NUEVA

Cubierta: José M.ª Cerezo

Título original: *Court traité du paysage,* Éditiones Gallimard, 1997

Edición digital, 2014

Almagro, 38
28010 Madrid
www.bibliotecanueva.es
editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16095-06-3

ÍNDICE

PREFACIO

Este libro intenta paliar una laguna. A pesar de la proliferación —desde hace una veintena de años,— de obras, la mayoría de las veces colectivas, cuyo tema de estudio es el paisaje, en Francia carecemos de un verdadero tratado teórico y sistemático sobre la cuestión. Y esto es debido a dos razones, por otra parte, contrarias. La primera es una cierta carencia conceptual. Nadie, salvo quizá Augustin Berque, ha intentado elaborar una doctrina del paisaje. Nos atenemos habitualmente a puntos de vista especializados —el del geógrafo, el del historiador, el del paisajista, etc.—, con frecuencia estimulantes pero nunca decisivos. La segunda es la falta de informaciones históricas, indispensables si no se quiere producir un discurso exangüe, arbitrario o frívolo. El paisaje, o mejor, los paisajes son adquisiciones culturales y no se entiende cómo podría tratarse sobre ellos sin conocer bien su génesis. Existen, desde luego, excelentes obras sobre 'la invención' del campo (Piero Camporesi), de la montaña (John Grand-Carteret) o del mar (Alain Courbin). Pero estos estudios nunca se han reunido, integrado ni —me atrevería a decir— digerido en un todo orgánico en el que la historia nutra a la teoría y que ésta, por su parte, ilumine a aquélla.

He intentado resistir a dos tentaciones. En primer lugar, a la del enciclopedismo. Es cierto que la brevedad impuesta

a este *Breve tratado* me protegía de él; y ya cedí a esta tentación cuando publiqué, hace tiempo, una gruesa antología —*La teoría del paisaje en Francia*. 1974-1994—, que presenta las grandes corrientes de la investigación francesa en este campo desde hace un cuarto de siglo. Por otra parte, la del eclecticismo del manual de divulgación, un género que invade el campo editorial. No hay duda de que estos productos son útiles, pero la honestidad que alimenta a los autores no es suficiente para ocultar la ausencia de toda ambición teórica.

Breve *tratado:* no es cuestión simplemente de hablar del paisaje, de vagar por él al azar —en una especie de paseo más o menos pintoresco— sino de tratarlo sistemáticamente, lo que exige una disposición conceptual rigurosa. Por ello he propuesto de entrada la 'doble articulación': por una parte, *país/paisaje;* por otra, *artealización in situ/artealización in visu*, que, lejos de bloquear la teoría, permite, por el contrario, abarcar en su más amplia extensión el campo del paisaje y reducir al silencio (al menos eso espero) las pretensiones naturalistas. El valor de una teoría se mide también por su capacidad de suscitar polémicas. Se comprobará que no esquivo ningún debate y que este *tratado* se muestra intransigente con la *Deep Ecology,* por citar sólo un ejemplo.

Breve tratado: creo, al igual que los matemáticos, que la 'elegancia' de una demostración no es un lujo. Me gusta la concisión, aborrezco la plétora, la ampulosidad de las tesis, esas somníferas sumas, esa adiposidad que, demasiado a menudo, segrega la Universidad, diluyendo en mil páginas lo que podría condensarse en cien para mayor beneficio de los lectores. Así pues, aquí no se encontrará una historia exhaustiva de los jardines (las hay excelentes), sino una reflexión sobre su función milenaria. Tampoco se encontrará una historia de todos los paisajes, sino una reflexión sobre la 'grandeza de los comienzos', es decir, el nacimiento de una sensibilidad paisajística en algunos lugares y tiempos privilegia-

dos. Por último, no se encontrará ese muestrario de erudición que pretende intimidar al lector más que informarlo. Las referencias indispensables se concentran en las notas, a modo de otras tantas incitaciones para seguir investigando. Cada cual que las use según su voluntad.

Este libro es una herramienta que he querido discreta y manejable, «sin nada en él que sea pretencioso o pesado». Mi maestro es Oscar Wilde que, en *La decadencia de la mentira* (1890) y bajo la forma de una paradoja —es la vida la que imita al arte—, llevó a cabo la revolución copernicana de la estética. Con este modelo, me estaba prohibido forzosamente recurrir al estilo austero, abigarrado o universitario, como también al argot filosófico, incluso aunque algunas veces he tenido que forjar algunos neologismos. Mi experiencia como novelista no me ha sido inútil para buscar una escritura eficaz.

Habría podido subtitular este tratado: *Para una metafísica del paisaje,* pero este subtítulo podría llevar a confusión. La teoría del paisaje que yo propongo no es 'metafísica' en el sentido que comúnmente se le da a este término y que supone la creencia en alguna instancia trascendente, Dios, las Ideas, el Espíritu absoluto, la Noosfera, el Alma del Mundo, o cualquier otra. Si, no obstante, recurro a este vocablo, es para subrayar que un paisaje nunca es reductible a su realidad física —los geosistemas de los geógrafos, los ecosistemas de los ecólogos, etc.—, que la transformación de un país en paisaje supone siempre una metamorfosis, una metafísica, entendida en el sentido dinámico. En otros términos, el paisaje nunca es natural, sino siempre 'sobrenatural', en la acepción que Baudelaire daba a esta palabra cuando, en *El pintor de la vida moderna*, elogiaba el maquillaje, que hace 'mágica y sobrenatural' a la mujer, mientras que, dejándola como es, sería 'natural', es decir, 'abominable' *(Mi corazón al desnudo).*

Me sitúo, pues, a medio camino entre los que creen que el paisaje existe en sí —un naturalismo ingenuo que la his-

toria de las representaciones colectivas no deja de desmentir, como tendré numerosas ocasiones de verificar— y los que se imaginan que «tantas bellezas sobre la tierra» no pueden explicarse más que por alguna intervención divina —este viejo argumento físico-teológico desmantelado por Kant, como todas las demás pruebas de la existencia de Dios—. Pero si el paisaje no es inmanente, ni trascendente, ¿cuál es su origen? Humano y artístico, ésta es mi respuesta. El arte constituye el verdadero mediador, el '*meta*' de la metamorfosis, el '*meta*' de la metafísica paisajística. La percepción, histórica y cultural, de todos nuestros paisajes —campo, montaña, mar, desierto, etc.— no requiere ninguna intervención mística (como si descendiera del cielo) o misteriosa (como si subiera del suelo); se opera según eso que yo llamo, retomando una palabra de Montaigne, una 'artealización', cuyo mecanismo pretende desmontar este libro.

Ésta es mi metafísica. Se quiere ligera, si no lúdica, a imagen de su modelo, la revolución wildiana, y, por lo menos, alejada de ese embrollo filosófico-religioso que destila moralina y con el que nos atormentan algunos. No tengo ninguna fe: creo en la 'Gaya Ciencia'. Y si consigo demostrar que una teoría puede aliar esta 'alegría' con la eficacia y seguir siendo rigurosa sin hacerse aburrida, entonces tendré la sensación de no haber escrito en vano este *Breve tratado del paisaje*.

1
NATURALEZA Y CULTURA

La doble artealización

Hace ya dos milenios que Occidente es víctima de una ilusión erigida en dogma: el arte es, debe ser, una imitación perfecta o acabada de la naturaleza. Ésta sería su función, su dignidad, su razón de ser. No abordaré los avatares de semejante principio desde los griegos hasta finales del siglo XIX y me limitaré a recordar que este «desgastado concepto de la imitación de la naturaleza[1]» se enuncia y se inscribe en una era y una área por lo demás, limitadas. Las otras culturas lo ignoran o lo desdeñan, y precisamente el descubrimiento y la exploración de las sociedades prehelénicas, orientales, 'arcaicas', etc., nos ha permitido revisitar nuestro propio pasado artístico y revisar este prejuicio milenario, al mismo tiempo que nos obliga a hacerlo.

Incluso en Occidente, si exceptuamos la pintura y la escultura, las artes no fueron nunca imitativas, a menos que

[1] Heinrich Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art,* 1915, trad. fr. París, Gallimard, 1952, pág. 18. Hay edición en español: Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte*, Óptima, Barcelona, 2002. Traducción: José Moreno Villa.

supongamos, contra toda evidencia, que el lenguaje, poético o no, es mimético; por no nombrar la arquitectura y la música. La pintura, por otra parte, desmiente su propio designio, incluso cuando se pretende 'realista' o 'naturalista'. Hegel, al comentar a los maestros holandeses del siglo XVII, en quienes la figuración parece haber alcanzado su perfección mimética, señala precisamente que esta representación está trabajada por la negatividad, aunque sólo sea por la abolición de la tercera dimensión y la transferencia del objeto —naturaleza muerta o paisaje— a un elemento abstracto, la tela. El hecho mismo de *re-presentar* es suficiente para arrancarle su naturaleza a la naturaleza. Tan fiel como se quiera, la imagen pictórica es «una especie de burla y, si se quiere, de ironía en detrimento del mundo exterior»[2]. Ya sólo los pintores de los domingos y los amantes de cromos evalúan su obra con el rasero del parecido.

El artista, cualquiera que sea, no tiene por qué repetir la naturaleza —¡qué aburrimiento, qué engorro!—, su vocación es la de negarla, la de neutralizarla con vistas a producir los *modelos* que, al contrario, nos permitan *modelarla*. «Yo tacho lo vivo», escribía Valéry[3]: se trata, en primer lugar, de tachar la naturaleza, de desnaturalizarla, para dominarla mejor y convertirnos, por medio del proceso artístico y del progreso científico, «en dueños y poseedores de la naturaleza». El arte, según Lévi Strauss, «constituye, en el más alto grado, esta toma de posesión de la naturaleza por medio de

[2] Georg Wilhelm Friederich Hegel, *Leçons d'esthétique, L'idée du Beau*, París, Aubier, 2 vol., I, págs. 120-121. Hay edición en español: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la estética. La idea de lo Bello*, Madrid, Akal, 1989. Traducción: Alfredo Brotons Muñoz.

[3] Paul Valéry, *Monsieur Teste,* París, Gallimard, 1947, pág. 19. Hay edición en español: Paul Valéry, *Monsieur Teste,* Barcelona, Montesinos, 1980. Traducción: Salvador Elizondo.

la cultura, que es el tipo de fenómenos que estudian los etnólogos»[4].

La revolución copernicana de Wilde

En el fondo, es como si el arte nos hablara hipócritamente: *Larvatus prodeo*. Yo también me acerco enmascarado. Sí, a veces, simulo imitar esta naturaleza, pero es para limitarla mejor en sus exorbitantes pretensiones, para *contener* su exuberancia y sus desórdenes, su tendencia entrópica, e imponerle por mi parte, a través de la mirada, la sentencia del arte, las modas y los modelos de su aprehensión. «La naturaleza es *cada vez* una función de la cultura[5]» y «*cada vez* que, impulsada por una aspiración al estilo Rousseau, intenta [la conciencia] retornar a la naturaleza, la cultiva»[6]. Esto significa que hay que volver a trazar una historia filosófica, teológica, epistemológica[7] de esta naturaleza, pero también que

[4] Georges Charbonnier, *Entretiens avec Lévi-Strauss,* París, Plon, 1969, pág. 130. Hay edición en español: Georges Charbonnier, *Arte, lenguaje, etnología: entrevistas de Georges Charbonnier con Claude Lévi-Strauss*, México, Siglo XXI, 1975[4]. Traducción de Francisco González Aramburu.

[5] Oswald Spengler, *Le Déclin de l'Occident,* París, Gallimard, 1964, 2 vol., I, pág. 167. La cursiva es mía. Hay edición en español: Oswald Spengler, *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, Espasa-Calpe, Madrid, 1998, 2 vol. Traductor: Manuel García Morente.

[6] Carl Gustav Jung, *Problèmes de l'art moderne,* Ginebra, Buchet-Chastel, 1960, pág. 122. Cursivas del autor.

[7] Serge Moscovici, *Essai sur l'histoire humaine de la nature*. París, Flammarion, 1968, y François Dagognet, *Une épistémologie de l'espace concret,* París, Vrin, 1977.

hay que volver a trazar su historia estética[8]. La idea de una moda de la naturaleza sorprenderá únicamente a aquellos que se obstinan en creer que, regida por leyes estables, la naturaleza es en sí misma un objeto inmutable, sin embargo, la historia y la etnología nos muestran con toda evidencia que la mirada humana es el lugar y el medium de una metamorfosis incesante: «¿Acaso esta indefinible 'naturaleza' no se modifica perpetuamente, no es diferente en el salón de 1890 y en los salones de hace treinta años, y no hay una 'naturaleza' de moda —fantasía cambiante como los vestidos y los sombreros?[9]»

Esta pregunta no es una salida de tono, no más que el famoso aforismo, en forma de paradoja, que Oscar Wilde propuso, en ese mismo año 1890, a sus lectores, llevando a cabo lo que yo no dudo en denominar la revolución copernicana de la estética: «La vida imita al arte mucho más de lo que el arte imita a la vida. [...] ¿A quién sino a los impresionistas debemos esas admirables neblinas leonadas que se deslizan en nuestras calles, difuminan las farolas de gas y transforman las casas en sombras monstruosas? ¿A quién sino también a ellos y a su maestro [Turner, añadido por mí], debemos las exquisitas brumas de plata que se recrean en nuestras riberas y mudan en débiles siluetas de gracia evanescente los puentes incurvados y las barcas bamboleantes? El prodigioso cambio que se ha producido en los últimos diez años en el clima de Londres se debe por entero a esta escuela de arte. ¿Les hace gracia? Consideren los hechos desde el punto de vista científico o metafísico y estarán de acuerdo en que tengo razón. ¿Qué es, en efecto, la naturaleza? No es una madre fecunda

[8] Robert Lenoble, *Historie de l'idée de nature,* París, Albin Michel, 1969. Estudio limitado al campo literario.

[9] Maurice Denis, *Théories,* París, Hermann, 1964, pág. 35.

que nos ha dado la vida, sino más bien una creación de nuestro cerebro: es nuestra inteligencia lo que le da la vida a la naturaleza. Las cosas son porque nosotros las vemos, y la receptividad así como la forma de nuestra visión dependen de las artes que han influido en nosotros. Actualmente, la gente ve la neblina no porque haya neblina, sino porque los pintores y los poetas les han enseñado el encanto misterioso de tales efectos. Sin duda, en Londres hay neblina desde hace siglos. Es infinitamente probable pero nadie la veía, por lo que no sabemos de su existencia. No existió mientras el arte no la inventó [...] Esta luz blanca trepidante que ahora vemos en Francia, con sus singulares manchas malvas y sus móviles sombras violetas, es la última fantasía del arte, que la naturaleza, hay que reconocerlo, reproduce de maravilla. Donde antes componía corots y dauvignys, ahora nos ofrece adorables monets y encantadores pissarros»[10].

El narrador proustiano no dice nada distinto cuando expone a Albertina su concepción del artista oculista: «La gente con clase nos dice ahora que Renoir es un gran pintor del siglo XVIII. Pero cuando lo dicen, se olvidan del Tiempo y de que ha hecho falta mucho, incluso en pleno XIX, para que Renoir fuera saludado como gran artista. Para conseguir ser reconocido así, el pintor original, el artista original actúa como hacen los oculistas. El tratamiento a través de su pintura, a través de su prosa, no siempre es agradable. Cuando ha terminado, el cirujano dice: ahora mire. Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una sola vez, sino cada vez que ha aparecido un artista original) se nos presenta totalmente diferente al antiguo, pero perfectamente claro. Mujeres que

[10] Oscar Wilde, *Le Déclin du mensonge*, en *Oeuvres,* París, Strock, 1977, 2 vol. Vol I, págs. 307-308. Hay edición en español: Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*, Siruela, Madrid, 2004. Traductora: María Luisa Balseiro.

pasean por la calle, diferentes de las de otra época, porque son renoirs, esos reonoirs en los que antes nos negábamos a ver mujeres. También los coches son renoirs, y el agua y el cielo: nos apetece pasear por un bosque igual que ese que, el primer día, nos parecía cualquier cosa excepto un bosque, y, por ejemplo, un tapiz con todos los matices pero en el que faltaban precisamente los matices propios de los bosques. Así es el nuevo y perecedero universo que acaba de ser creado. Durará hasta la próxima catástrofe geológica desencadenada por un nuevo pintor o un nuevo escritor originales»[11].

¿Se podría objetar que se trata de una estética elitista, que supone una cultura reservada a algunos aficionados (la gente con clase) lo bastante ricos y ociosos como para frecuentar las galerías de arte? No lo creo. Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, *modelar* nuestra experiencia, perceptiva o no. Por nuestra parte, nosotros somos un montaje artístico y nos quedaríamos estupefactos si se nos revelara todo lo que, en nosotros, procede del arte. Lo mismo sucede con el paisaje, uno de los lugares privilegiados donde se puede verificar y medir este poder estético. Éste es el objeto de este libro.

[11] Marcel Proust, *Du Côté de Guermantes,* en *À la recherche du temps perdu,* París, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade» 1953, 3 vol., II, pág. 327. Hay edición en español: Marcel Proust, *La parte de Guermantes (En busca del tiempo perdido)*, Barcelona, Lumen, 2002. Traductor: Carlos Manzano.

La doble artealización

No obstante, conviene distinguir dos modalidades de la operación artística, dos formas de intervenir en el objeto natural o, como me gusta decir a mí, retomando una palabra de Charles Lalo[12], que él mismo debía a Montaigne[13], de *artealizar* la naturaleza. La primera es directa, *in situ;* la segunda, indirecta, *in visu*, por mediación de la mirada. Emplearé aquí una analogía a la que recurro a partir de *Nus et Paysages*[14]. Si tomamos como ejemplo el cuerpo femenino, para el arte hay, efectivamente, dos formas de convertir una desnudez, que en sí misma es neutra, en objeto estético: lo que los caduveo de Lévi-Strauss llaman con desprecio 'el

[12] Charles Lalo, *Introduction à l'esthétique,* París, Armand Colin, 1912, pág. 131. «La naturaleza, sin la humanidad, no es ni bella ni fea. Es anestética» (pág. 133) «la belleza de la naturaleza se nos presenta espontáneamente a través de un arte que le es extraño» (pág. 128). Sin duda, no es casual que ese mismo año de 1912 fuera expuesta una tesis vecina por Benedetto Croce, en su *Bréviaire d'Esthétique*, y por Georg Simmel en su *Philosophie du paysage.* Hay edición en español: Georg Simmel, «Filosofía del paisaje», en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península, 1986, págs. 175-186. La idea de una naturaleza estetizada por la mirada del artista no es, por otra parte, en absoluto nueva. Haller, Voltaire, Diderot, el abad Delille ya la habían sugerido. Hay edición en español: Benedetto Croce, *Breviario de Estética*, Barcelona, Planeta-De Agostini.

[13] Montaigne, *Essais,* III, 5, «Sur des vers de Virgile», donde aparece, en un contexto distinto, la expresión «naturaleza artealizada». Hay edición en español: Montaigne, *Ensayos*, Madrid, Cátedra, 1987, 3 vols.

[14] Alain Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fontion de l'art,* París, Aubier, 1978, 2001[2].

individuo estúpido'. Una consiste en inscribir en la sustancia corporal el código estético, *in vivo, in situ*, y se trata de todas esas técnicas, consideradas arcaicas, bien conocidas por los etnólogos: pinturas faciales, tatuajes, escarificaciones, que pretenden transformar a la mujer en obra de arte ambulante, a veces veteada, cincelada, esculpida, según que el aforismo del arte se aplique, se imprima, se incruste o se incarne. Lo mismo sucede con nuestro maquillaje, del que ya decía Baudelaire que «acerca inmediatamente el ser humano a la estatua», barniz sobre la naturaleza, *sobrenatural*. El segundo procedimiento es más económico, pero más sofisticado. Consiste en elaborar modelos autónomos: pictóricos, escultóricos, fotográficos, etc., que se incluyen bajo el concepto genérico de *Desnudo*, por oposición a desnudez. Pero en adelante se requiere un intermediario, el de la mirada, que debe impregnarse de estos modelos culturales para artealizar a distancia y, literalmente, embellecer por medio del acto perceptivo la que Musil llamaba 'la delgada bestia blanca'.

Lo mismo sucede con la naturaleza, en el sentido corriente del término. A semejanza de la desnudez femenina, que sólo se juzga bella a través del Desnudo, variable según las culturas, un lugar natural sólo se percibe estéticamente a través del *Paisaje*, que, así pues, realiza en este ámbito la función de artealización. A la dualidad *Desnudez Desnudo* propongo que se asocie su homólogo conceptual, la dualidad *País Paisaje*, que tomo, entre otros, de uno de los grandes jardineros de la historia, René-Louis de Girardin, el creador de Ermenonville: «Recorriendo largos caminos e incluso en los cuadros de artistas mediocres, sólo se ve *país;* pero un paisaje, una escena poética, es una situación elegida o *creada* por el gusto y el sentimiento»[15]. Hay *país,* pero también hay pai-

[15] René-Louis de Girardin, *De la composition des paysages*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, pág. 55. Cursiva del autor.

sajes, como hay desnudez y desnudos. La naturaleza es indeterminada y sólo el arte la determina: un país no se convierte en paisaje más que bajo la condición de un paisaje, y esto, de acuerdo con las dos modalidades, móvil *(in visu)* y adherente *(in situ),* de la artealización. Esta diferenciación léxica reciente (no se remonta más allá del siglo XV) se encuentra en la mayoría de las lenguas occidentales: *land-landscape* en inglés, *Land-Landschaft* en alemán, *landschap* en neerlandés, *ladskap* en sueco, *landkal* en danés, *[pays-paysage* en francés], *país-paisaje* en español, *paese-paesaggio* en italiano, pero también en griego moderno *topos-topio*, y también, parece ser, aunque sin radical común, en árabe, *bilad-mandar*. El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización, tanto si ésta es directa *(in situ)* o indirecta *(in visu)*. Así nos lo enseña la historia, pero nuestros paisajes se nos han vuelto tan familiares, tan 'naturales', que nos hemos habituado a creer que su belleza es evidente; y es a ellos, a los artistas, a los que corresponde recordarnos esta verdad primera, pero olvidada: que un país no es, sin más, un paisaje y que, entre el uno y el otro, está toda la elaboración del arte.

Ésta es, pues, la 'doble articulación' *País Paisaje, in situ/in visu*, que querría poner a prueba a lo largo de todo este ensayo, la hipótesis heurística que me servirá de hilo conductor. A falta de modelos y de palabras para decirlo, el país se queda en la indiferencia estética o, como mucho, en la aproximación ligüística cuando la emoción, sometida ella misma a las condiciones culturales, empieza a balbucear. Nos lo confirma de manera divertida la invención de la *Beauce* por Gargantúa: «Así alegremente hicieron su camino, y siempre con grandes comilonas hasta que pasaron Orleans. En aquel lugar había un bosque muy grande de treinta y cinco leguas de largo y diecisiete de ancho, más o menos. Este bosque era horriblemente fértil y abundante en moscas bovinas y abejones, de suerte que era un verdadero saqueo para los pobres

asnos, yeguas y caballos. Pero la yegua de Gargantúa vengó honorablemente todos los ultrajes que se perpetraron en las bestias de su especie con una jugada que no se esperaban. Pues, en cuanto entraron en dicho bosque y los asaltaron los abejones, ella desenvainó la cola y, escaramuceando, los desmoscó tan bien que abatió todo el arbolado. A tontas y a locas, por aquí y por acá, por allí y por allá, por encima y por debajo, abatía los árboles como un segador hace con las hierbas, de suerte que después ya no había ni árboles ni abejones, sino que toda la región fue reducida a campo. Viendo esto, Gargantúa se regocijó mucho pero sin vanagloriarse y dijo a los suyos: 'Encuentro bello esto'*, por lo que desde entonces, a este país se lo llamó la Beauce»[16].

Es evidente que Rabelais, en 1534, no parece que disponga del término 'paisaje', cuya primera mención oficial figura en el diccionario latín/francés de Robert-Estienne (1549), aunque se han podido señalar algunas ocurrencias anteriores, siempre en el sentido de 'cuadro que representa un país' (Molinet, 1493), sin duda sobre el modelo del neerlandés *landschap*[17] atestiguado en el neerlandés medieval, pero con la acep-

* En francés, la expresión es: «Je trouve *beau ce*». *[N. de la T.].*

[16] Rabelais, *Gargantua,* XVI. Hay edición en español: F. Rabelais, *Gargantua*, Madrid, Akal, 2004. Traductor: Juan Barja.

[17] No es ésta la opinión de Jean-Pierre Le Dantec en la notable antología que acaba de publicar: «La palabra paisaje, cuya construcción a partir de la palabra país servirá de modelo a todas las lenguas europeas, apareció por primera vez en francés: en 1493 exactamente, según el *Diccionaire étymologique et historique du français* de J. Dubois, H. Mitterand y A. Dauzat, que atribuye esta innovación a un poeta originario de Valenciennes (así pues, de Flandes): Jean Molinet (muerto en 1507), que lo utiliza para designar un «cuadro que representa un país» *(Jardins et paysages,* París, Larousse, 1996, pág. 93). Yo me inclino a creer que el «flamenco» Molinet no hizo más que traducir el *landschap* neerlandés y me adhiero

ción no estética de una delimitación territorial (parece ser que lo mismo sucede con *Landschaft*, en alemán), y 'reinventado' a finales del siglo XV para designar un cuadro. En cualquier caso, Gargantúa inventa preciosamente la '*Beauce*' para designar sólo el paisaje, por otra parte reciente (véase más adelante), que aprecia el hombre occidental, un país roturado, domesticado, un país apacible, un país amable, es decir, un *paisaje*... Pero la palabra tarda en imponerse. Montaigne, algunos decenios más tarde, ya dispondrá de ella.

El genio del lugar

«Hay lugares que sacan al alma de su letargo, lugares envueltos, bañados de misterios, elegidos desde toda la eternidad para ser la residencia de la emoción religiosa. La estrecha pradera de Lourdes, entre un roquedal y su rápido torrente; la playa melancólica desde donde las Saintes-Maries nos orientan hacia la Sainte-Baume; la abrupta roca de Sainte-Victoire bañada de horror dantesco cuando se llega a ella por el vallejuelo de sangrantes tierras; el heroico Vézelay, en Borgoña; el Puy de Dôme. [...] Y, no lo dudemos, en el mundo hay infinidad de puntos espirituales que todavía no se han revelado, parecidos a esta almas ocultas cuya grandeza nadie

a la opinión de Jeanne Martinet: «Por tanto, todo hace pensar que la palabra francesa, si no se ha forjado a partir del modelo neerlandés *landschap*, al menos sí se ha adoptado como su calco o equivalente. La idea de paisaje en sí misma podría habernos sido propuesta por la visión de los pintores, y el interés habría llevado finalmente de la representación al modelo» («Le paysage: signifiant et signifiée», dans *Lire le paysage, lire les paysages,* Université de Saint Etienne, 1984, pág. 64). Por lo demás, como lo señala el propio J.-P. Le Dantec, nuestro desacuerdo no es más que una cuestión «de detalle» (ob. cit., pág. 606).

ha reconocido. ¡Cuántas veces, por el azar de una feliz y profunda jornada, no hemos encontrado la linde de un bosque, una cima, un manantial, una simple pradera, que nos obligaban a mandar callar nuestros pensamientos y a escuchar hasta lo más profundo de nuestro corazón! ¡Silencio! los dioses están aquí»[18].

«¿De dónde viene el poder de estos lugares?», se pregunta enseguida Barrès. ¿Quiénes son esos dioses misteriosos o, para descender un grado en la jerarquía religiosa, quiénes son los genios silenciosos de esos lugares? Como yo me siento poco inclinado a la mística encantadora de Barrès, adelantaré más bien una hipótesis profana: esos buenos genios no son ni naturales ni sobrenaturales, sino culturales. Si frecuentan esos lugares es porque habitan en nuestra mirada y, si habitan en nuestra mirada, es porque nos vienen del arte. El espíritu que respira aquí e 'inspira' estos sitios no es otro que el del arte, que, por medio de nuestra mirada, artealiza el país en paisaje[19].

Volvamos a los ejemplos de Barrès, el de la Sainte-Victoire en particular. Estamos en 1912. Cezánne ha muerto en 1906 y, desde entonces, su fama no ha hecho más que crecer. ¿Conocía Barrès su obra? Podemos dudarlo, porque esta 'roca' está, para él, «bañada por completo en horror dantesco», mientras que nosotros ya vemos la Sainte-Victoire con los ojos, no de Dante, sino de Cézanne. Como escribe Charles Lapicque: «La colina de Montmartre se parece a Utrillo, el puerto de Rouen a Marquet, la campiña de Aix en Provence a Cézanne. Qué digo yo parecerse: la montaña de la

[18] Maurice Barrès, *La Colline inspirée,* principio del primer capítulo: «Hay lugares en los que respira el espíritu.»

[19] Me uno, pues, al punto de vista de Agustin Berque: «En sí mismo, el genio del lugar no existe» (*Être humains sur la terre,* París, Gallimard, «Le Debat», 1996, pág. 187).

Sainte Victoire acaba por no ser más que un Cézanne[20]. Por otra parte, Cézanne era perfectamente consciente de que, para sus contemporáneos, empezando por los campesinos de Provence, ningún 'espíritu' respiraba en la Sainte-Victoire, nada de una 'montaña inspirada', puesto que, como escribe a su amigo Gasquet, ¡ellos ni siquiera la 'veían'! «Con los campesinos, fíjate, a veces he dudado de que sepan lo que es un paisaje, un árbol. Sí, esto os parece extraño. A veces, he dado paseos. He acompañado detrás de su carreta a un granjero que iba a vender patatas al mercado. Nunca había visto, lo que nosotros llamamos visto, con el cerebro, en conjunto nunca había visto la Sainte-Victoire».

Y con razón: precisamente le debemos al *genio* de Cézanne la Sainte-Victoire, su 'inspiración', su artealización de país en paisaje. En la autopista A8, que atraviesa el macizo, nos conminan, por medio de carteles, a admirar la Sainte-Victoire y los 'Paisajes de Cézanne', nos hablan del genio del lugar, como si, sin esta referencia, el paisaje corriera el riesgo de volver a caer en la indiferencia —nulidad del país, lugar sin genio—. Otro signo revelador: la Sainte-Victoire, no hace mucho devastada por un incendio, será restaurada 'a la Cézanne', como un cuadro, tal como, en definitiva, la cambió Cézanne en sí misma... De una artealización *(in visu)* a la otra *(in situ)*.

Esta restauración, donde el genio del arte infunde respeto a la naturaleza ciega, me recuerda una anécdota graciosa y reveladora a la vez. Se refiere al monte Fuji, 'montaña inspirada' para los ojos de los japoneses y tema obligado para todos los pintores, incluso los abstractos. No creo que haya otro lugar en el mundo que haya sido objeto de tal devoción estética ni de tantas representaciones codificadas, pues exis-

[20] Charles Lapicque, *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*, París, Grasset, 1958, pág. 135.

te una verdadera cartografía de los puntos de vista, que todo artista y todo aficionado se obliga a respetar. Pues bien, hace unos años, me encontraba en Tokyo con ocasión de un coloquio sobre el paisaje. Pronuncio mi comunicación y, cuál no es mi estupor cuando oigo, en traducción simultánea, la siguiente desconcertante pregunta: «Honorable colega, nos gustaría conocer su opinión sobre el destino del Fuji. Está enfermo, se fisura, se desmorona. ¿Hay que dejar actuar a la naturaleza o debemos intervenir nosotros? La tecnología nos lo permite. ¿Qué piensa usted? Lo que yo pienso... El monte Fuji... 3.800 metros... Me pregunto si se trata de una broma japonesa y miro a mi alrededor, no, los asistentes tienen aspecto de lo más serio...

Entonces, durante cinco minutos, quizá más, exalto el Fuji, esta obra de arte, obra de arte ancestral, creación de Hokusaï y de generaciones de pintores, eminentes y oscuros, pero eso qué más da, puesto que todos participamos de esta gloria del Fuji y puesto que ¡el Fuji son ellos! No me olvido de los poetas, los *haikus*, paisajes concisos, modelos reducidos a unas pocas palabras, no me olvido de los novelistas, no, el Fuji no es ya un ser natural, sino la creación milenaria de esos miles de genios de la cultura japonesa; veo que se esboza una sonrisa en el rostro de los asistentes, sí, el Fuji es un monumento que hay que salvaguardar y, por tanto, restaurar, del mismo modo que Versalles o Venecia, sería un crimen contra el espíritu sacrificarlo a la erosión natural, abandonarlo a esta naturaleza, estúpida y taciturna, desde el momento en el que el aliento del arte dejara de inspirarlo... Hice más para convencer a mis auditores de lo bien fundado de la artealización en los cinco minutos de esta arenga improvisada que en una hora de comunicación.

El genio del lugar depende, en lo esencial, de la artealización *in visu*, que insufla su aliento, inspira su espíritu. Cruzo tarareando los puentes de Avignon («on y danse, on y danse...»), melancólicamente el puente Mirabeau, con Apo-

llinaire («Sous le pont Mirabeau coule la Seine / Et nos amour, faut-il qu'il m'en souvienne [Bajo el puente Mirabeau fluye el Sena / Y nuestros amores, es necesario que me los recuerde...]») y de nuevo alegremente el puente des Arts, en compañía de Brassens («Si par hasard / Sur l'pont des Arts, [Si por azar / En el puente des Arts...]»). Tengo un amigo que sólo quiere ver Clermont bajo la nieve, porque la descubrió a través de la película de Rohmer *Mi noche con Maud* y ya no la *entre-vé,* en el sentido literal, más que a través de ella, lo que demuestra que el genio del lugar puede ser despótico y excluir, abusivamente, a los otros pretendientes. La Sologne de mi infancia fue, en primer lugar, *El gran Meaulnes* de Alain-Fournier, después *Raboliot,* de Maurice Genevoix, genios gemelos de mi mirada. El Livradoix es *Gaspard des montagnes,* de Henri Pourrat. Así nos lo indican, otra vez por medio de carteles, en la carretera de Ambert; y *Les Copains* de Jules Romains no están lejos... Doble felicidad: la de la lectura en primer lugar, la de la aventura después, cuando, yendo por los caminos siguiendo las huellas de Gaspard, se siente pasar el soplo del espíritu.

El propio Barrès nos da hermosos ejemplos de esta 'inspiración' por artealización que, sin contradecir su propia tesis, permite iluminarla con una luz profana. *La Colline inspirée*, la de Sion, en Lorena, ¿no es para muchos obra suya? ¿no es su espíritu el que respira allí? Aiguesmortes y su torre de Constance también inspiraron a Barrès una hermosa novela, *Le Jardin de Bérénice,* que, por su parte, —por supuesto para quien haya leído este libro— inspira a este lugar un genio poético que tiñe de melancolía el poder histórico de la vieja ciudad medieval.

País, paisanos, paisajes*

«Louis, ¿cómo dices: es bello, este paisaje? Me mira y comprendo que le planteo un problema difícil. Tras un largo silencio, por fin declara: 'se dice*, es un buen país.'* Acabo de comprender: la palabra *paisaje* no existe en occitano (de hecho, no aparece en la lengua francesa hasta finales del siglo XVI). La incomprensión de partida no se debía sólo a la habitual dificultad de la lengua, sino a la incomprensión del propio concepto de paisaje. El paisaje, para él, para la gente, es el país»[21].

Es un buen país: respuesta sorprendente y, en su coherencia, muy significativa, puesto que, por dos veces en cuatro palabras —*bueno* en lugar de *bello* y *país* en lugar de *paisaje*— elimina el punto de vista estético. El campesino de Cueco no es, en absoluto, algo excepcional. Michel Conan señalaba no hace mucho, con ocasión de un coloquio en Lyon, que, según una encuesta efectuada en Finisterre, la idea de paisaje parece escapársele a los campesinos, que, más cercanos que cualquier otra persona al país, estarían tanto más alejados del paisaje[22]. Por eso no puedo suscribir las palabras de Michel Corajoud cuando menciona «una obligada connivencia entre paisaje y campesino»[23]; a menos que admita, como

* Cuando en esta obra utilizo el término paisano, lo hago con su significado de «persona que vive y trabaja en el campo» *(DRAE)*. Dado que esta acepción está ya prácticamente en desuso, lo he sustituido, siempre que su uso no fuera indispensable, por «campesino». *[N. de la T.]*.

[21] Henri Cueco, «Approches du concept de paysage», *Milieux,* 7/8, 1982, reeditado en *La Théorie du paysage en France, 1974-1994,* Seyssel, Champ Vallon, 1995, págs. 168-169.

[22] Michel Conan, en *Mort du paysage?*, Seyssel, Champ Vallon, 1982, pág. 186.

[23] Michel Corajoud, «Le paysage, c'est l'endroit où le ciel et la terre

invita el contexto, que se trata de una complicidad laboriosa, con la mediación de la herramienta, pero, entonces, ya no deberíamos hablar de 'paisaje'. Cueco lo expresa muy bien: «El paisaje no existe, tenemos que inventarlo.» Y podríamos multiplicar los testimonios. Kant: «Lo que, preparados por la cultura, llamamos sublime, se presenta al hombre rudo, sin educación moral, simplemente como pavoroso. [...] Así, el buen campesino saboyano (del que habla Saussure), que no carecía de buen sentido, trataba de locos a todos los amantes de las montañas de hielo, sin dudarlo»[24].

Este 'buen campesino' nos recuerda al viejo pastor que intenta disuadir a Petrarca y a su hermano de continuar con su famosa ascensión del Ventoux (1336): «En la hondonada de la montaña, nos encontramos con un pastor de remota edad que, tras buen número de discursos, se esforzaba en disuadirnos de nuestra ascensión. Cincuenta años antes, decía, el mismo ardor juvenil le había llevado a escalar el pico culminante y sólo había obtenido arrepentimiento y fatiga.» Wilde lo resume en unas cuantas sabrosas palabras: «Donde el hombre cultivado capta un efecto, el hombre inculto atrapa un constipado»[25]. Y Cézanne, ya citado, que duda de que los campesinos provenzales «sepan lo que es un paisaje».

Varias encuestas recientes confirman todo esto, aunque convenga matizar sus conclusiones en la medida en que los 'rurales' de hoy no podrían asimilarse al pastor de Petrarca ni tampoco al buen saboyano de Horace Benedict de Saussure o a

se touchen», en *Mort du paysage?*, ob. cit., reeditado en *La Téorie du paysage en France, 1974-1994,* ob. cit., pág. 147.

[24] Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, París, Vrin, 1974, § 29. Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, Pozuelo de Alarcón, Espasa Calpe, 2005[10]. Traductor: Manuel García Morente.

[25] O. Wilde, *Le Declin du mensonge,* ob. cit., pág. 307, traducción modificada.

los campesinos de Cézanne, puesto que ellos ya disfrutan, a semejanza de los habitantes de la ciudad, de una cultura masivamente difundida por los medios de comunicación. No por ello se deja de apreciar una carencia estética real en la percepción de su propio país, que sigue siendo, en lo esencial, el lugar de la labor y de la rentabilidad, como testimonian la investigación que lleva a cabo Martin de la Soudière con los campesinos de la Margeride: «El paisaje es el aspecto de los lugares, es el vistazo, es una distancia que se adopta con respecto a la visión cotidiana del espacio. Para estos agricultores, el entorno raramente es 'paisaje', pues lo más a menudo, el trabajo agrícola es incompatible con esta disponibilidad de tiempo y de espíritu. De hecho, el término *paisaje* es casi siempre inadecuado para ellos. [...] El registro estético parece estar fagocitado por el utilitarismo, lo bello definido por lo útil. La mayoría de las respuestas recogidas van en el mismo sentido. Otro indicio que ha experimentado cualquier buscador de terrenos: el quid pro quo respecto al sentido de la propia palabra *bello*. Yo: *'Es bello este prado'*. El hijo de Fage: 'Sí, produce mil gavillas [de heno]'»[26].

La percepción de un paisaje, esa invención de los habitantes de las ciudades, como veremos en breve, supone a la vez distanciamiento y cultura, una especie de *recultura*, en definitiva. Esto no significa que el campesino esté desprovisto de toda relación con su país y que no sienta ningún vínculo por su tierra, muy al contrario; pero este vínculo es tanto más poderoso porque es más simbiótico. Le falta, por tanto, esa dimensión estética que se mide, parece ser, con la distancia de la mirada, indispensable para la percepción y la delectación paisajísticas. El paisano es el hombre del país, no el del

[26] Martin de la Soudière, «Regards sur un terroir et ailleurs. Le paysage sage à l'ombre des terroirs», *Paysage et aménagement,* septiembre 1985, págs. 21 y 23.

paisaje, y quizá habría que oponer, con la requerida prudencia, al paisano el *paisajano*, es decir, el hombre de la ciudad y, probablemente, ese mismo paisano cuando visita otro país diferente al suyo y adopta, para la ocasión, con mayor o menor dificultad, la mirada ociosa del turista.

«Los campesinos siguen siendo, todavía hoy, la única clase social que no manifiesta ningún entusiasmo por las bellezas naturales»[27]; habría que precisar que estas bellezas no son nunca 'naturales', si no los campesinos las percibirían y 'se entusiasmarían' como lo hacen los habitantes de la ciudad. Esto mismo es un argumento determinante a favor de la hipótesis culturalista, que encuentra 'sobre el terreno' la oportunidad de una contraprueba decisiva. Armand Frémon nos ofrece un nuevo testimonio con los campesinos normandos: «Los agricultores apenas mencionan los paisajes. Esta actitud parece profundamente significativa. Se habla muy poco de la vida cotidiana, sobre todo cuando se es normando. Los valores que se le conceden a los lugares son los del trabajo, de la tierra y de la familia, eventualmente los del progreso agrícola y los del empleo. Frente a estas realidades de todos los días, el 'paisaje' mencionado por los urbanos, los extraños, se considera, en el peor de los casos, amenazador y alienante, en el mejor de ellos, irrisorio»[28].

Un dibujo muy divertido de Pierre Samson nos dice lo mismo de otra manera. Se ve a dos campesinos, Ange y Luce

[27] Kenneth Clark, *L'Art du paysage*, París, Gérard Monfort, 1994, pág. 9. Hay edición en español: Kenneth Clark, *El arte del paisaje*, Barcelona, Seix Barral, 1971.

[28] Armand Frémont, «Les profondeurs des paysages géographiques. Autour d'Ecouves, dans le Parc régional Normandie-Maine», *L'Espace géographique,* 2, 1974, reeditado en *La Théorie du paysage en France,* ob. cit., pág. 34.

Millet, en la postura obligada del famoso *Angelus*, intercambiando estos reveladores comentarios. Ange: «Lo que pasa es que nos falta distanciamiento. Pero siento que estamos junto a un verdadero filón turístico.» Luce: «No lo veo, Ange.» Ange: «Lo presiento, Luce»[29]. Sophie Bonin, que ha estudiado las aplicaciones del famoso artículo 19 de la *Política agrícola común* (1985), señala con razón la imprecisión y la indecisión del legislador cuando se trata de distinguir los valores ecológicos (del medio ambiente) y estéticos (paisajísticos), mientras que esta distinción es esencial (véase más adelante) si se quiere instar a los agricultores a salvaguardar su marco tradicional, «las zonas sensibles desde el punto de vista del medio ambiente», es decir, «las zonas que revisten sobre todo un interés reconocido desde el punto de vista de la ecología y del paisaje». Sophie Bonin denuncia con razón el carácter 'impreciso' de una disposición como ésta: «El paisaje se presenta como el pescado que se ahoga. [...] Pero como las medidas del artículo 19 intentan, sobre todo, interesar a los agricultores, se llega a orientar el proyecto 'paisajístico' hacia una gestión mínima, un 'mantenimiento', que es, de hecho, el mantenimiento del espacio dentro de una cierta 'limpieza': un paisajismo de acondicionamiento activo, eficaz, en estas condiciones, con estos instrumentos, no puede tener éxito.» Y Sophie Bonin, por su parte, señala —y su estudio tiene el mérito de transcribir y de verificar en la práctica más concreta y más actual la hipótesis teórica que yo propongo— el carácter utilitario, de rentabilidad inmediata, de la visión campesina: «Lo visual es, efectivamente, algo muy importante para los agricultores. Pero no se trata de lo visual cartográfico o fotográfico, sino más bien de los signos, aplicados a los elementos que tienen sentido a nivel agrícola

[29] Pierre Samson, en CIVAM, *Le Tourisme du pays,* AIDR, diciembre de 1994.

(funcional, en particular). Un agricultor no se pasea por el campo (o rara vez): su aprehensión más habitual es la 'vuelta del propietario', en la que su atención se centra, en primer lugar, en los límites de la parcela o en los de sus tierras y las de los vecinos, y en los 'sucesos' visuales que tienen sentido para la práctica agrícola. [...] He podido comprobar cuál es frecuentemente la reacción en términos de medio ambiente y contaminación cuando a los agricultores se les habla de paisaje, en particular en las zonas poco turísticas. La palabra paisaje evoca en ese caso la presión exterior que se ejerce sobre los agricultores en este ámbito de las normas (para los edificios, las condiciones de la cría ganadera, el empleo de productos químicos).

No es en absoluto sorprendente, por tanto, que los 'neorurales', de origen urbano, sean los que se muestren más favorables a la aplicación activa y concertada del artículo 19. Disponen, efectivamente, «de un distanciamiento importante con respecto a su profesión» y «con respecto a su espacio». «He creído que el hecho de que ellos no hubieran pasado su infancia en el medio agrícola podía jugar también a favor de este distanciamiento» En todo caso, «ellos son los únicos que me han hablado de 'paisaje agrícola magnífico'»[30]. Verificamos de nuevo que, cuando se trata de validar una hipótesis teórica que el lector, espontáneamente naturalista en este campo, se aventuraría a juzgar de temeraria, siempre es indispensable, si no decisiva, una contraprueba concreta.

[30] Sophie Bonin, «Agriculture, paysage, espace de montagne. Représentations et politiques de développement rural», Mémoire de DEA, *Jardins, paysages, territories,* EHESS et École d'architecture de Paris-la-Villette, 1995, págs. 65, 67, 78, 81, 82, 106, 108.

2
DEL JARDÍN AL *LAND ART*

Antes de inventar paisajes por mediación de la pintura y de la poesía, la humanidad creó jardines, que corresponden a lo que Pauline Cocheris, cuando describe las técnicas del tatuaje y de la escarificación, llamaba «los adornos primitivos». Son ropajes, ornamentos y tormentos que el hombre impone al *país,* gayándolo, tatuándolo, escarificándolo en paisaje, sintiendo, desde los comienzos, ese «soberbio placer de forzar la naturaleza» del que habla Saint-Simon a propósito de Versalles.

LA NECESIDAD DE CERCAR Y EL MODELO PARADISÍACO

Sin embargo, esta analogía no debe engañarnos: la voluntad de convertir en paisaje directamente el país se presenta, a primera vista, como un equivalente del arte, o mejor dicho, como un arte, de ningún modo arcaico; como testimonia la presencia de los jardines suspendidos de Babilonia entre las siete maravillas del mundo. El jardín se ofrece a la mirada como un cuadro vivo, que contrasta con la naturaleza circundante. De ahí la necesidad de encerrarlo. «Por jardín se

entiende un recinto cerrado, separado, un espacio interior, cultivado por el hombre para su propio dleite, más allá de cualquier utilidad inmediata. La etimología de jardín tiene una raíz indoeuropea *(ghorto)* común a todas las lenguas del grupo (cerramiento, cerca)»[31]. «La naturaleza, en conjunto, es todavía el ámbito del desorden, del vacío y del miedo; contemplarla lleva a mil pensamientos peligrosos. Pero, en este espacio salvaje, se puede encerrar un jardín *(man may enclose a garden)»*[32], Se trata, al igual que en la actividad artística, de delimitar un espacio sagrado, una especie de *templum*, en cuyo interior se encuentra concentrado y exaltado todo lo que, fuera del cercado, se difumina y se diluye, librado a la entropía natural. El jardín, a semejanza del cuadro, se pretende mónada, parte total, islote de quintaesencia y de delectación, paraíso paradigmático. *Pairidaeza*, en antiguo persa, significa un cercado, de *pairi*, 'alrededor' y *daeza,* 'muralla'. *Paradeisos,* testificado en Jenofonte, en la *Anábasis*, para designar un parque, un lugar plantado con árboles, donde se tienen animales, será retomado en la *Traducción de los Setenta* a propósito del Eden.

El texto del Génesis es revelador, si bien no hace mención a un cerramiento[33] —la prohibición de volver a él es consecuencia de la 'falta'—, señala, sin embargo, que el jardín es, originalmente, un lugar ideal, una 'plantación' divina. «Yahvé

[31] Antonella Pietrogrande, «Le jardin imaginé» en *Paysage mediterranéen*, Milán, Electa, 1992, pág. 74. Hay edición en español: Antonella Pietrogrande, «El jardín imaginado», en *Paisaje mediterráneo*, Milán, Electa, 1992.

[32] K. Clark, *L'Art du paysage,* ob. cit., pág. 15.

[33] Sin embargo, la necesidad de cercarlo es tan fuerte que Milton, en *El paraíso perdido* (1674), que, en el libro IV, capítulo V, describe la intrusión de Satán en el jardín del Edén, menciona su «verde cerca» y «la muralla verde del paraíso».

plantó un jardín en Edén, en oriente, y puso allí al hombre que había modelado. Yahvé Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles, que eran atrayentes para la vista y apetitosos para comer; el árbol de la vida en medio del jardín y el árbol del conocimiento del bien y del mal. De Edén nacía un río que regaba el jardín, y desde allí se dividía en cuatro brazos.» Pisón, Guijón, Tigris y Eufrates, lo que permite localizar este amplio oasis en Mesopotamia. La continuación es enigmática: «Yavhé Dios tomó al hombre y lo puso en el jardín de Edén, para que lo cultivara y lo cuidara» Podemos preguntarnos, efectivamente, en qué consistía este 'cultivo', en ausencia de aperos y al margen de cualquier trabajo (el 'sudor' es la sanción al 'pecado'). En cualquier caso, este Edén se presenta, en el origen, como un jardín de las delicias, lugar de infinita felicidad, un *Tiergarten* ('parque zoológico'), dirá Hegel, estigmatizando ese «sombrío estado de inocencia sin interés» del que Adán, gracias a Dios, se vio excluido por su '*felix culpa*'.

Esta imagen del oasis, la retoma el Corán de forma recurrente: «Aquellos que hayan creído y practicado las obras pías, Nosotros los haremos entrar en Jardines en los que fluirán los arroyos; allí, inmortales por toda la eternidad, tendrán esposas purificadas y Nosotros los haremos entrar en una densa sombra» (sura IV). Y el Profeta, no sin crueldad, opone este frescor paradisíaco (el oasis) al fuego infernal (el desierto) que azota a los condenados: «Los Moradores del Fuego gritarán a los Moradores del Jardín: «¡Derramad sobre nosotros algo de agua y algo de lo que Alá os ha provisto!» (sura VII) En vano. Sucede incluso que el Corán, más voluptuoso que la Biblia, distingue los licores de estos cuatro 'arroyos': «Eh aquí la representación del Jardín prometido a los Piadosos, en él habrá arroyos de agua incorruptible, arroyos de leche de gusto inalterable, arroyos de vino, delicia para los bebedores, arroyos de clara miel» (sura XLVII). Canaán sólo prometía miel y leche. La sura del Profeta anuncia un oasis afro-

disíaco, con huríes y efebos a voluntad para toda la eternidad...

El jardín islámico, en su encierro, no es más que la réplica, aquí abajo, del modelo coránico. «Tanto si el jardín está asociado a un palacio o a una simple morada, es, en todo caso, la antítesis del desierto, así como un espacio cerrado por altos muros y lleno de vida. Representación en la tierra del *Paraíso* prometido por Alá, el agua —don escaso y precioso— recogida en un pilón, marca la convergencia de caminos, transcripción de los cuatro ríos del Edén. [...] El *ryad*, *palacio-jardín interior,* expresión particular del Magreb, constituye un remanso de sensualidad, de placer, y también de paz, una paz tan buscada para olvidar las agresiones del mundo exterior»[34]. Por otra parte, parece ser que el jardín islámico le debe mucho al persa, que lo precedió históricamente. El modelo del *ferdows*, elaborado a partir de la época de los Sasánidas (224-651), instaura, en particular, la estructura del jardín con cuatro partes, marcadas por una avenida o una línea de agua, con un pabellón o un estanque en el punto de encuentro de los dos ejes. Este arte de los jardines, cuyo aislamiento y fertilidad (frutas, flores, frescor) son como la negación de la sequedad y de la esterilidad exteriores, se repite en el de las alfombras-jardín, a veces inmensas —la del palacio de Khosrow (siglo VI) no medía menos de 140 metros de largo por 27 de ancho—, accediendo así a la dignidad de modelos casi autónomos, poniendo de relieve la artealización *in visu*.

Este beneficioso cerramiento, que asegura el orden, la abundancia y la delectación frente a la naturaleza austera, hostil y entrópica, volvemos a encontrarlo en la tradición helé-

[34] A. Audurier-Cros y A. Quiot, «Les jardins de l'Islam» en *Paysage méditerranéen*, ob. cit., pág. 100. Hay edición en español: A. Audurier-Cros y A. Quiot, «Los jardines del islam», en *Paisaje mediterráneo*, ob. cit.

nica. En el jardín de Alcinoo, en el canto VII de la *Odisea*: «Y, más allá del patio, cerca de las puertas, había un gran jardín de cuatro arpendes, rodeado por todos lados por un cerco. Allí crecían grandes árboles que florecían y producían, unos peras, otros granadas, bellas naranjas, dulces higos y verdes aceitunas. Y jamás faltaban estos frutos y duraban todo el invierno y todo el verano [...] Y había dos manantiales de los que uno corría a través de todo el jardín, mientras que el otro brotaba bajo el umbral del patio.»

Lo mismo ocurre en la tradición del jardín medieval o *hortus conclusus,* sea este el 'claustral' o el 'cortesano', y cuya simbología parece referirse, en su origen, al Cantar de los Cantares (según la interpretación que hace de la Sulamita una prefiguración de la Virgen): «jardín bien cerrado, fuente sellada». Hay bellas ilustraciones, profanas y tardías (siglo XV) «Jardincito del Paraíso», del Maestro del Alto Rin, llamado también «Maestro del jardín cercado» (*Il. 1)*, Edén erótico al abrigo de las murallas almenadas; «Maulgris y Oriande la bella» *(Il. 2*) de Reinaldo de Montalbán; «Enamorados en un jardín», en *El Rustican* de Pietro de Crescenzi; o también «El Autor acogido por Naturaleza en el Vergel deseado», en el *Livre des échecs amoureux* de Évrard de Conti. También a la literatura le gusta mucho estos jardines cerrados y deliciosos. Bocaccio, al principio de la «Tercera Jornada» del *Decamerón*, se complace en describirnos un paraíso profano, con su cerramiento, sus árboles frutales, sus flores, su verde pradera central, con un manantial en medio. La misma delectación en *Le Roman de la Rose* de Gillaume de Lorris: «El vergel, bien dibujado, formaba exactamente un cuadrado, igual de largo que de ancho. Todos los árboles frutales, excepto los que serían demasiado feos, se encuentran representados por uno o dos ejemplares, o incluso por más». Sigue la enumeración de estos árboles: granados, nogales, almendros, higueras, palmeras. Después todas las especias: clavo, regaliz, cedoaria, anís, canela... Se vuelve a los 'árboles de nues-

tro país': nísperos, ciruelos, cerezos, sebales, olivos, cipreses, hayas, etc. Y «sabed que los árboles están plantados a buena distancia los unos de los otros, aproximadamente a cinco o seis toesas...» Siempre esta exigencia de orden frente a la anarquía de la naturaleza.

Evidentemente, Oriente no escapa a la regla, según el testimonio de Marco Polo, que no deja de extasiarse con las realizaciones gigantescas de sus anfitriones, como Aloadin, 'El Viejo de la Montaña': «Había cercado en un valle, entre dos montañas, el jardín más bonito y más grande que jamás se haya visto, lleno de todos los frutos del mundo. [...] Había canales que transportaban vino, leche, miel y agua. Y estaba lleno de las mujeres más bellas del mundo, que sabían tocar todos los instrumentos, cantar maravillosamente y bailar tan bien que era una delicia verlas. Y les hacía creer, el Viejo, que este jardín era el Paraíso». Todo está allí: los cuatro arroyos, convertidos en 'canales' en el relato del viajero y las huríes indispensables para la felicidad. La misma magnificencia en la descripción del jardín del 'gran kan' Cublay: «Alrededor de este palacio, hay un muro que encierra por lo menos dieciséis millas de tierra, donde hay fuentes, ríos y arroyos y muchas bellas praderas...»

Encierro colosal del que encontramos un eco onírico en el *Kubla Khan* de Coleridge: «Dos veces cinco millas de tierra fértil fueron rodeadas de muros y de torres.» El fantasma sólo puede desplegar sus fastos, —«barranco profundo y mística», «jadeos rápidos y roncos» *(fast thick pants)*, «océano sin vida» *(lifeless ocean)*, «grutas de hielo» *(caves of ice)*, «virgen de Abisinia» y «leche del paraíso» *(milk of paradise)*— en el interior de un recinto sagrado, tan *measureless* como sea su perímetro. En primer lugar hay que *reticular* el país para inscribir en él un paisaje, por muy fantástico que sea. Y, para seguir en los jardines míticos, volvemos a encontrar este mismo cerramiento en Rousseau, en 'el Elíseo' de Julie: «El frondoso follaje que lo rodea no permite que pene-

tre la mirada [...] Sabéis que la hierba era allí bastante árida, los árboles bastante desparramados, por lo que daban poca sombra, y que no había nada de agua. Ahora es fresco, verde, está vestido, adornado, florido, regado», alegoría del Edén, cuyo benévolo Dios sería el señor Wolmar, el esposo de Julie[35]. Otra alegoría, la de 'Paradou' en *La caída del abate Mouret*, de Zola, inmenso jardín cerrado, donde Serge reencuentra, en el instante de la *felix culpa*, la inocencia y la integridad de Adán (véase más adelante).

Pero sin duda, es en el jardín japonés donde se ilustra mejor la función monádica del arte, que consiste en concentrar lo máximo en lo mínimo. Este deseo, tan a menudo expresado por los artistas —el torrente del mundo en un «ápice de materia» (Cézanne), «*all world in a nutschell*» (Joyce)—, nunca se ha realizado mejor que en estos jardines en miniatura, donde la artealización *in situ*, a fuerza de reducción, acaba por abstraerse de su propia materia, por transformarse en cuadro. «La vocación de Ruysdael, de Corot, de Claude Monet o de Cézanne no está muy alejada de la del ikebana, que, en un ramo de algunas flores o en un minúsculo jardincillo, concentra y resume la totalidad del universo»[36]. «El jardín enano, cuanto más pequeño sea tanto más vasta es la parte del mundo que abarca»[37]. Lo mismo podemos decir, a otra escala, de los 'jardines secos', los de —Ryoan-ji o de Daisen-in,

[35] J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse,* IVª parte, carta XI.

[36] Gilbert Durand, *Structures antrhropologiques de l'imaginaire,* Grenoble, Allier, 1960, pág. 297. Hay edición en español: Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2005. Traducción: Victor Goldstein.

[37] Michel Tournier, *Les Météores,* París, Gallimard, 1975, pág. 468. Hay edición en español: Michel Tournier, *Los meteoros*, Madrid, Alfaguara, 1986. Traducción: Clemente Lapuerta.

en Kyoto. Nada vegetal, sólo musgo y algunos grupos de piedras sabiamente repartidos sobre una alfombra de grava. De nuevo, la materia se atenúa, y el jardín, despojado de toda sugerencia y seducción naturalistas, impone a la mirada su austeridad de tela abstracta[38].

Ut pictura hortus

Puede objetarse que no es posible generalizar esta interpretación al conjunto de los jardines, que el siglo XVIII, en particular, se caracteriza por el rechazo a todo cerramiento y reclama una vuelta a la naturaleza, que contradice la voluntad de artealización en la que he creído descubrir la función del jardín. La objeción parece consistente y, sin embargo, lejos de invalidar la hipótesis, la verifica en la medida en que esta pretendida vuelta a la naturaleza siempre se ha llevado a cabo bajo el signo del arte. Contrariamente a lo que pueda decirse, o creerse, la reacción a las simetrías francesas no se traduce por una naturalización del paisaje, sino por una pictorización del país. Cuando Joseph Addison, en el *Spectator* del 25 de junio de 1712, se rebela contra la manía de mutilar los árboles para reducirlos a 'conos, globos y pirámides', este proceso de geometrización traduce únicamente un cambio de referencia artística: el modelo arquitectónico, representado por Le Nôtre, se sustituye por un modelo pictórico, simbolizado algo más tarde por Claudio de Lorena. Algunos decenios des-

[38] Esta pictorización abstracta del jardín ha seducido a algunos de los más grandes paisajistas contemporáneos. «Mi idea de lo que debería y podría ser un jardín, desde el punto de vista estético, procede de la pintura abstracta» (Roberto Burle-Marx, «Jardins au Brésil», *Techniques et architecture,* núm. 7/8, 1947). Volvemos a encontrar la misma idea en Russel Page y en Geoffrey Jellicoe, que hacen referencia a Burle-Marx.

pués, así lo señala Girardin: «El famoso Le Nôtre, que prosperaba el siglo pasado, acabó por masacrar la naturaleza sometiéndolo todo al compás de la arquitectura; no era necesario tener más ingenio que el de tirar líneas y prolongar con una regla las de las crujías del edificio; inmediatamente la plantación siguó el tendel de la fría simetría; el terreno se aplanó, con elevados costes, al nivel de la monótona planimetría; los árboles fueron mutilados de todas las formas, las aguas fueron aprisionadas entre cuatro paredes; la vista se encerró por medio de tristes macizos; y el aspecto de la casa fue circunscrito en un plano parterre recortado como un damero. [...] No es, pues, como arquitecto ni como jardinero, sino como poeta y como pintor como hay que componer los paisajes para le interesen a la vez a la mirada y al alma»[39].

Ut pictura hortus[40], ésta podría ser la divisa de los jardineros ingleses, de Kent a Shenstone pasando por Henry Hoare. William Kent, por ejemplo, concibe el jardín a imitación de los cuadros 'romanos' de Claudio de Lorena y de Gaspard Dughet. Así, en Stowe o en Rousham, el jardín se ofrece al aficionado como una sucesión de cuadros tridimensionales, donde el artista, trabajando *al natural*, puede ahorrarse el trampantojo. El mismo pictoricismo en Stourhead, creación de Hoare, gran admirador de Claudio y de Gaspard Dughet, y en los Leasowes de Shenstone, uno de los más notables teóricos del *landscape gardening*: «Creo que el pintor de paisajes es el mejor diseñador para el jardinero.» De ahí su

[39] R. L. de Girardin, *De la composition des paysages,* ob. cit., páginas 12 y 21.

[40] Utilizo esta fórmula desde 1982 en «Ut Pictura Hortus»*, Mort du paysage?,* ob. cit., John Dixon Hunt, por su parte, recurre a ella en su artículo «*Ut pictura poesis.* Jardins et pittoresque en Anglaterre. 1710-1750» en *Histoire des jardins,* París, Flammarion, 1991, pág. 227.

empleo de *Claude glass,* instrumento de óptica con un espejo oval convexo que permite recortar en el *país paisajes* de perfil claudiano.

Los escritos teóricos confirman este pictoricismo. Pope dice, en 1734, que «todo el arte de los jardines depende de la pintura de paisajes [...] como si fuera un paisaje colgado» *(all gardening is landscape painting* [...] *just like landscape hung up)*[41]. Y Sir Horace Walpole, en una famosa página de sus *Anecdotes on Painting*, rinde un insistente homenaje al 'naturalismo' de Kent —«el golpe maestro, el paso que condujo a todo lo que siguió, fue la destrucción de cerramientos amurallados y la invención de fosos. [...] Franqueó la valla y vio que toda la naturaleza es un jardín»—, se apresura a aportar un correctivo artístico a este aparente naturalismo: «Así, el pincel de su imaginación prodigó todos los artificios *(arts)* de un bello paisaje a las escenas que dibujó. Los grandes principios con los que trabajaba eran la perspectiva y el claroscuro *(light and shade)*. Así fue como «realizó las composiciones de los grandes pintores»[42].

William Mason es aún más categórico cuando, en su poema *The English Garden* (1772), prescribe al jardinero que tome modelo en la pintura, su hermana mayor: «Aprende cuánto debe recurrir tu arte a la pintura; la pintura es la hermana de la jardinería: instrúyete con sus reglas» *(and lear how much on Painting aid thy sister art depends, learn now its laws)*[43]. Y una de esas reglas es, precisamente, la de los tres planos de la perspectiva atmosférica (ocre, verde, azul), inventada y codificada por los pintores del siglo xv (véase más adelante). Humphery Repton, en sus *Sketches and Hints on*

[41] Citado por Marie-Madeleine Martinet, en *Art et nature en Grande-Bretagne au XVIII siècle*, París, Aubier, 1980, pág. 10.

[42] Citado por M.-M. Martinet, ibíd., págs. 184 y sigs.

[43] Citado ibíd., pág. 203.

Landscape Gardening (1794), discutirá esta consanguinidad. La alianza es más bien conyugal: «No son artes hermanas, nacidas del mismo tronco, sino naturalezas con afinidades, unidas como marido y mujer» *(brought together like man and wife)*[44]. Pero la artealización sigue siendo fundamental. Se trata de instaurar un justo término entre la anarquía (la naturaleza salvaje) y el despotismo (el jardín francés), «del mismo modo que la constitución inglesa es un justo término *(happy medium)* entre la libertad de los hombres primitivos y las imposiciones del gobierno despótico».

Esta subordinación al modelo pictórico no es menor en René-Louis de Girardin, como puede juzgarse en su tratado, *De la composition des paysage,* donde la comparación entre el «cuadro en *el terreno*» y el «cuadro *en la tela*»[45] es constante. «Es como Poeta y como Pintor como hay que componer los paisajes»[46]. «Pero, para componer un paisaje y llevarlo sobre el terreno, el cuadro es la única manera de escribir la idea para verla exactamente antes de ejecutarla»[47]. El cuadro supone, pues, un esquema de composición que, aplicado al país, lo esquematiza en paisaje y «opera en la *naturaleza* el mismo efecto que en vuestro cuadro»[48]. Y Girardin detalla toda una técnica de *tabulación* que permite inscribir «el marco de un *cuadro* en el *terreno*»[49]. Es cierto que las referencias a los modelos arcadios no son tan explícitas como en Kent o en Shenstone. Pero esta reserva desde luego no autoriza a sostener, como hace Michel Conan en su comentario final, por otra parte notable, que Girardin habría defendido

[44] Citado ibíd., pág. 245.

[45] R.-L- de Girardin, *De la composition des paysages,* ob. cit., pág. 23.

[46] Ibíd., pág. 21.

[47] Ibíd., pág. 29.

[48] Ibíd., pág. 31.

[49] Ibíd., pág. 39.

«a su manera la opinión contraria a la de los ingleses» y que «propone crear un arte del paisaje solo endeudado consigo mismo y con la naturaleza, de tal manera que los espectáculos creados por este arte pudieran, a su vez, inspirar a los pintores»[50] si fuera así, se entendería mal por qué Girardin se procuró los servicios de los pintores Meyer y Hubert Robert para la realización de Ermenonville. Y el propio Michel Conan está de acuerdo en que Girardin se 'acordó' del *Et in Arcadia ego* de Poussin. Así lo confirma el continuador y comentador de Girardin, el autor anónimo de *Promenade ou itinéraire des jardins d'Ermenonville:* «El arte de los jardines [...] consiste únicamente en llevar al terreno *Cuadros*, siguiendo las mismas reglas que en la tela; [...] Así hemos visto metamorfosearse la estancia más triste en un soberbio cuadro», es decir, literalmente, el *país* convertirse en *paisaje.* Y, en su celo pedagógico, el buen guía no teme prodigar las referencias pictóricas para indicar al neófito qué cuadros 'reales' han presidido la composición del paisaje: este es «un cuadro compuesto al estilo de Claudio de Lorena»[51], ese «un cuadro perfectamente bien compuesto al estilo de Robert»[52]; un poco más lejos «una cadena rocosa coronada de pinos forma el primer plano de este cuadro de Salvator»[53]; más lejos aún, hay un «paisaje que recuerda el estilo de Ruysdaal *[sic]* y de Vangoyen[54].

[50] Ibíd., pág. 239.

[51] Ibíd., págs. 129, 137, 160, 164.

[52] Ibíd., pág. 137.

[53] Ibíd., pág. 160.

[54] Ibíd., pág. 164.

CONVERTIR EN PAISAJE EL PLANETA...

Goethe ha dado una versión a la vez novelesca y didáctica de este deseo de artealizar materialmente la naturaleza, como se hace en el arte de los jardines, en *Las afinidades electivas,* particularmente en el capítulo VI, donde Eduardo y el capitán consultan «descripciones de parques ingleses acompañadas de grabados», antes de reformar sus dominios. «Abrieron libros donde se veía el plano de la región y su aspecto campestre, en su estado natural primitivo y salvaje; después, en otras hojas, los cambios que el arte había hecho», es decir, enfrentados país y paisajes, según la técnica de los *Red Books* de Repton. Y sabemos que a Goethe le influyó el jardín a la inglesa de Wörlitz, cerca de Dessau. Pero seguramente ha sido Edgar Poe quien ha creado la parábola más impresionante de «este soberbio placer de forzar la naturaleza» en *El dominio de Arnheim*[55], cuyo propietario, Ellison, siente una vocación antinaturalista, que ya nos es familiar: «En la naturaleza no existe ninguna combinación decorativa como la que podría producir la pintura de un genio. En la realidad no encontramos paraísos parecidos a los que estallan en las telas de Claudio de Lorena[56] [...] No existe un lugar en la vasta

[55] Título original: *The Landscape Garden.*

[56] La influencia de los modelos clásicos, claudianos en particular, sigue siendo muy fuerte en Estados Unidos durante el siglo XIX. «Los fuegos de nuestros jinetes iluminan nuestros barrancos y lanzan fuertes masas de luz sobre grupos dignos del pincel de Salvator Rosa. [...] El follaje tenía ya un tinte dorado que daba al paisaje el tono armonioso y rico de los cuadros de Claudio de Lorena» (Washington Irving, *En las praderas del Fair West*, 1832). Pero la influencia de «estos viejos modelos europeos» irá declinando poco a poco, como señala John Dixon Hunt en su artículo «Le paysa-

superficie de la tierra natural donde el ojo de un contemplador atento no se sienta lastimado por algún defecto en lo que se llama la composición de paisajes.» En resumen, solo hay países, nunca paisajes...

De ahí el proyecto de Ellison, este Cublay yankee: *convertir en paisaje* todos sus dominios, pictorizarlo de arriba abajo, tarea gigantesca que su fortuna le permite llevar a cabo, como si el Gran Kan se reencarnara en *El Gran Gatsby*[57]. ¿Lo que quiere Ellison? Rivalizar en sus dominios con el Creador, o más bien, reparar sus errores, reformar su naturaleza, pues, contrariamente a lo que creen las almas simples y los teólogos, su sentido físico-teológico deja mucho que desear. Ellison ocupa, así pues, una posición intermedia entre los jardineros humanos, que *convierten en paisaje* un país restringido y el Ser divino, que, desgraciadamente, ha chapuceado el planeta. «Supongamos que esta expresión del diseño del Todopoderoso se rebaje un grado, bien poniéndola en armonía con el sentimiento del arte humano, bien acomodándola para formar una especie de intermediario entre los dos [...], el arte nuevo, del que estará llena la obra, le dará el aspecto de una naturaleza intermediaria o secundaria —una naturaleza que no es Dios ni una emanación de Dios, sino que es la naturaleza tal cual sería si hubiera salido de las manos de los ángeles que planean entre el hombre y Dios.»

ge americain est-il devenu no européen?», *Le Debat,* núm. 65, 1991, páginas 60 y sigs.

[57] El jardín de Gatsby no tiene menos de «veinte hectáreas». La misma desmesura se encuentra en *Citizen Kane,* de Orson Welles. Kane acondiciona un jardín, llamado «Xanadou», y el comienzo de la película cita el principio del *Kubla Khan* de Coleridge. Pero los modelos pictóricos de Ellison han desaparecido para dejar su lugar al eclecticismo heteróclito del nuevo rico.

Resultaría un espectáculo de una maravillosa 'limpieza'. «No se vería ni una rama muerta, ni una hoja seca; ni una piedra perdida, ni una mota de tierra marrón.» Nos recuerda la descripción del bosque sagrado que alberga la tumba de Confucio: «el agua y los árboles parecen tan limpios y tan bellos que los viajeros que se acercan a este lugar se creen casi en el paraíso». «En Trianon, decía Le Nôtre, no se ve nunca una hoja muerta...» Pero la reforma de Ellison no se detiene en esta limpieza: «Había una simetría misteriosa y solemne, una uniformidad conmovedora, una corrección mágica...» ¿Cómo no aplicar a este rostro-paisaje las fórmulas casi contemporáneas de Baudelaire en su *Éloge du maquillage:* «La moda debe [...] ser considerada como [...] una deformación sublime de la naturaleza, o más bien como un intento permanente y sucesivo de reforma de la naturaleza. [...] Quien no ve que el empleo del polvo de arroz, tan infantilmente anatemizado por los filósofos cándidos, tiene por objeto y por resultado que desaparezcan del cutis todas las manchas que ultrajantemente la naturaleza ha sembrado y crear una unidad abstracta en el grano y el color de la piel, cuya unidad, como la conseguida con por el maillot, acerca inmediatamente el ser humano a la estatua, es decir, a un ser divino y superior»[58]. Lo que hace la esteticista sobre el modesto soporte que es el rostro femenino, Ellison lo opera en un vasto país. La cosmética se ha vuelto cosmológica, *cosmetología angelical*... Este era el sueño de Miguel Ángel, como nos cuenta Condivi: «Un día que recorría el país a caballo, vio un monte que dominaba la costa. El deseo de esculpirlo entero se apo-

[58] Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*. Hay edición en español: Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1994. Traducción: Alcira Saavedra.

deró de él. Lo hubiera hecho si hubiera tenido tiempo y si se lo hubiesen permitido…»

El sueño hecho realidad. Desde el siglo XVI, Vicino Orsini, duque de Bomarzo, esculpe, con la ayuda de Pirro Ligorio, el jardín llamado 'de los Monstruos', que lleva desde entonces su nombre. La misma ambición colosal la siente Filippo Bentivegna, que, durante treinta años, cerca de Sciacca, en Sicilia, se consagró obstinadamente a tallar, en la roca y en los árboles, más de tres mil rostros, como para humanizar, *dar rostro* a una naturaleza ciega, y Adolphe Fouré, que durante veinticinco años esculpió, frente al mar, las rocas graníticas de Rothéneuf, en Bretaña[59].

Pero la imaginación puede desplegarse mucho más, y casi hasta el infinito. De este modo, Saint-Simon, en *L'Organisateur* (1819) se plantea muy seriamente ajardinar Francia entera: «La totalidad del suelo francés debe convertirse en un soberbio parque a la inglesa, embellecido con todo lo que las Bellas Artes puedan añadir a la naturaleza…»[60]. Y Gilles Clément amplía aún más esta ambición cuando declara que «vamos a ajardinar el planeta»[61]. ¿No es también éste, a menor escala, el proyecto de los *Land Artist* americanos y el secre-

[59] Para la iconografía, véase Michael Random, *L'Art visionnaire,* París, Natham, 1979.

[60] Quizá un eco de la eufórica comprobación de Horace Walpole en su *Essais sur l'art des jardins modernes* (1770): «Ved cómo la superficie de nuestro país se ha vuelto rica, alegre y pintoresca. […] Por todas partes, se viaja a través de una sucesión de cuadros.» Trad. español: *Ensayo sobre la jardinería moderna*, Olañeta, Palma de mallorca, 2003; «Ensayo sobre la jardinería moderna», en: *El espíritu del lugar*, Abada, Madrid, 2006.

[61] Gilles Vlément, «La Planète, objet d'art», *Architecutres,* nº 36, junio 1993.

to de su predilección por los grandes espacios, preferentemente desérticos? Con menores costes, sin duda, y sin las trabas por sus intervenciones *in situ*, pero también porque nada debe escapar a la máxima del arte. Michael Heizer: *Dissipate,* 1968, Nevada; *Complex I,* 1972-1974, Nevada; *Doble Negative,* 1969-1970, Nevada; *Five conic Displacements,* 1969, Mojave Desert; *Primitive Dye Painting,* 1969, Mojave Desert; *Isolated Mass/Circumflex*, 1968, Nevada; *Rift,* 1968 (Il. 3), Nevada. Walter De Maria: *Cross,* 1968, Nevada; *The Ligtning Fields,* 1977, Nuevo México. Nancy Holt: *Sun Tunnels,* 1973-1976, Utah. Charles Ross: *Star Axis,* 1988. Christo: *Running Fence,* 1972-1976, California. Robert Smithson: *Spiral Jetty,* 1970, Utah[62]. Podríamos incluso preguntarnos si, en lugar de *landscape*, no hubiera sido más apropiado forjar *landart* (en una sola palabra), remarcando así el origen y la dimensión artísticas de todos los paisajes (o 'paisartes'), en tanto que países artealizados, *in situ* o *in visu*.

Voluntad de pintar la naturaleza, de enlucirla, necesidad de acribillarla de signos, de extender hasta el infinito la máxima artística a fin de que su dominio alcance límites del mundo y, ¿por qué no?, más allá, hacer del universo un campo de paisajes...

[62] Para un comentario erudito y una iconografía impresionante, véase Gilles Tiberghien, *Land Art,* París, Carré, 1993.

3
LOS PROTOPAISAJES

Los cuatro criterios de Augustin Berque

En *Les Raisons du paysage*, Agustin Berque enumera los «criterios de la existencia del paisaje como tal; a saber:

1. Representaciones lingüísticas, es decir, una o varias palabras para decir 'paisaje';
2. Representaciones literarias, orales o escritas, que canten o describan las bellezas del paisaje;
3. Representaciones pictóricas cuyo tema sea el paisaje;
4. Representaciones jardineras que traduzcan una apreciación estética de la naturaleza (no se trata, pues, de jardines de subsistencia).

En numerosas sociedades puede encontrarse uno u otro de los tres últimos criterios, pero sólo en las sociedades propiamente paisajeras, que son también las únicas en presentar el primero, se encuentran reunidos los cuatro criterios»[63].

[63] Agustin Berque, *Les Raisons du paysage. De la Chine antique aux environnements de synthèse,* París, Hazan, 1995, págs. 34-35.

Durante mucho tiempo, he sostenido esta tesis radical, que conduce a conceder el título de 'sociedad paisajera' sólo a la China antigua, como mínimo desde la dinastía Song (960-1279) y, sin duda, mucho antes, y a la Europa occidental posterior al siglo XV. No hay duda alguna de que la ausencia de las cuatro condiciones indica que se trata de una sociedad no paisajera. Es el caso del Paleolítico superior, cuyo arte parietal, rico en figuraciones animales, carece de toda representación vegetal y del entorno. El medio del cazador magdaleniense es hoy bien conocido gracias a la antracología y a la palinología, y Josette Renault-Miskovsky ha dedicado una exhaustiva obra a esta cuestión[64]. Pero este entorno no les interesa a los pintores. Cuando los prehistoriadores interpretan el friso de ciervos de Lascaux como representación de «la travesía de un río» porque sólo están representadas las cabezas, que parecen emerger de la corriente, se trata sólo de una hipótesis no verificable, puesto que ningún signo, ni siquiera discreto, sugiere el río. Nos encontramos pues, en el estado actual de nuestros descubrimientos —y los, recientes, de las cuevas de Cosquer y Chauvet corroboran esta conclusión— frente a una sociedad no paisajera, y si Josette Renault-Miskovsky emplea el término 'paisaje' para referirse a los geosistemas, a la díada bosque-estepa, por ejemplo, lo hace, evidentemente, por negligencia o por proyección anacrónica[65].

¿Hay, por eso, que reconocerle a cualquier sociedad un 'protopaisaje', en el sentido en que lo entiende Berque? «Este protopaisaje es la relación visual que necesariamente existe entre los seres humanos y su entorno»[66]. Quizá, pero yo prefiero reservar esta denominación para las culturas que reú-

[64] Josette Renault-Miskovsky, *L'Environnement au temps de la préhistoire*, París, Masson, 1985.

[65] Ibíd., págs. 97, 98, 168.

[66] A. Berque, *Les Raisons du paysage*, ob. cit., pág. 39.

nen al menos una de las cuatro condiciones planteadas por Berque. Consecuentemente, las sociedades antiguas y las medievales merecen ser llamadas protopaisajeras, puesto que en ellas encontramos jardines (condición 4) y, más o menos, representaciones literarias o pictóricas (condiciones 2 y 3). Se podría incluso plantear una tipología jerarquizada dependiendo del número de condiciones que se cumplen. Toda sociedad productora de jardines de recreo (artealización *in situ*) sería protopaisajera de grado uno. Cuando se añadan representaciones literarias y/o pictóricas, sería protopaisajera de grado dos o tres. Si, finalmente, aparece el nombre, sería totalmente paisajera.

La Biblia, Grecia y Roma

La mayoría de los especialistas son categóricos. «Sólo en China, según Berenson, parece que se haya cultivado el paisaje en una fecha tan antigua como la del primer milenio, es decir, cinco siglos, al menos, antes de que nosotros, europeos, hubiéramos seguido el mismo camino»[67]. Ya opinaba esto Victor de Laprade en su suma monumental, *Le Sentiment de la Nature*[68], que destaca particularmente esta carencia en La Biblia, a pesar del gusto de la obra por las metáforas. ¿Pero es esto así de sencillo y debemos negarle toda sensibilidad paisajística a las sociedades de este tipo por el hecho de que no exista la palabra en su lengua y de que sus representaciones sean concisas, por oposición a las descripciones elaboradas y a las vistas panorámicas a las que estamos tan familiariza-

[67] Bernard Berenson, *Esthétique et histoire des arts,* París, Albin Michel, 1953, pág. 186.

[68] Victor de Laprade, *Le Sentiment de la nature,* 3 vol., París, 1866, 1868, 1882.

dos? No estoy tan seguro de ello. El Cantar de los Cantares, por ejemplo, ¿es sólo metafórico cuando asocia a la amada con el rebrote primaveral? «Ven pues, mi bien amada/ Mi bella, ven/ Pues ha pasado el invierno/ Cesaron y se fueron las lluvias/ Se muestran las flores sobre la tierra/ Llegó el tiempo de las alegres canciones/ Se oye el arrullo de la tórtola/ En nuestra tierra/ La higuera dio sus primeros frutos/ Y las viñas en flor exhalan su perfume». Se trata, sin duda, de una naturaleza ajardinada, pero se extiende más allá de la artealización *in situ*. Lo mismo sucederá en Occidente, a finales de la Edad Media, cuando la mirada estética se ampliará al campo circundante. Es cierto que la sensibilidad bíblica no está acompañada de ninguna representación pictórica, lo que se explica por la interdicción de las imágenes. Diremos, entonces, con la requerida prudencia, que se trata de una sociedad protopaisajera de grado dos, pues responde a los criterios dos y cuatro.

Algo semejante sucede en Grecia. «En un primer momento, escribe Dauzat, el sentimiento de la naturaleza parece ausente de la literatura griega. Buscaríamos casi en vano vestigios entre los prosistas e, incluso, entre los poetas bucólicos. Al releer desde este punto de vista, por ejemplo, a Teócrito, sorprende la indigencia de las descripciones, vagas, indecisas, donde apenas se indica imprecisamente un paisaje en algunas líneas»[69]. Pero ¿no pueden «algunas líneas» ser suficientes para describir o, mejor aún, circunscribir un paisaje? En *Las Talisias* (siglo III a.C.): «Por encima de nosotros, numerosos chopos y olmos se agitaban e inclinaban sus hojas sobre nuestras cabezas; muy cerca, el agua sagrada caía murmurando desde un antro consagrado a las Ninfas. Contra las sombreadas ramas, las cigarras, quemadas por el sol, parlo-

[69] Albert Dauzat, *Le Sentiment de la nature et son expression artistique,* París, Alcan, 1914, pág. 177.

teaban con gran esfuerzo; la verde rana, a lo lejos, hacía oír sus gritos en la espesura de las zarzas espinosas; las alondras cantaban, y los jilgueros; la tórtola gemía; las abejas de amarillo oro revoloteaban alrededor de las fuentes. Todo exhalaba el aroma de la opulenta primavera, el aroma de la estación de las frutas.» Paisaje visual, sonoro y olfativo. Lo mismo encontramos en *El Cíclope:* «Hay laureles, esbeltos cipreses, hay hiedra negra, hay una viña de dulces frutos, hay agua fresca, divino brebaje que el Etna cubierto de árboles deja fluir de su blanca nieve para mí. ¿Quién preferiría habitar el mar y sus olas a esto?» En *Hilas:* «Enseguida vio una fuente, en un lugar bajo; alrededor, brotaban juncos en abundancia, la oscura celidonia y el pálido adianto, el apio silvestre de opulento follaje y la grama de sinuosa raíz.» Por último, en *Los Dióscuros:* «Encontraron un manantial vivo al pie de una roca lisa, llena de una límpida agua; los guijarros de su lecho brillaban en el fondo del agua como cristal y plata; cerca habían crecido altos pinos, chopos blancos y plátanos y cipreses de copa frondosa, y flores olorosas queridas para la labor de las vellosas abejas, todas las flores que, a finales de primavera, abundan en las praderas.» Obsesión por el agua 'serena' en oposición al mar espumoso...

Si nos remontamos en la historia literaria de Grecia, no está menos viva la sensibilidad paisajística. Homero no sólo describe los jardines de Laertes y de Alcinoo, sino que multiplica las sugerencias 'naturales'. Nada prueba, efectivamente, que la metáfora recurrente de la «Aurora con dedos de rosa» (al principio del canto XII de *La Odisea*, por ejemplo) no sea una fórmula paisajística. ¿Un cliché? Sin duda, pero tanto más eficaz si Homero, como asegura Platón, es «el educador de Grecia». No acabaríamos de enumerar clichés como este, las «cuevas cóncavas», la de Calipso en particular, cuyos alrededores nos describe Homero al principio del canto V: «Y un florido bosque de alisos, de copos negros y olorosos cipreses, donde anidaban las aves que despliegan sus alas: los

búhos, los halcones y las charlatanas cornejas marinas que se inquietan siempre con las olas. Y una joven viña cuyas uvas maduraban rodeaba la cueva, y cuatro fuentes de agua clara, que corrían a veces cercanas unas a otras, otras cada una hacia un lado, reverdecían suaves prados de violetas y apios.» De nuevo una naturaleza 'ajardinada', con el tema, claramente arquetípico, de «las cuatro fuentes de agua», nos confirma que la artealización *in situ* tiende a ampliarse a la naturaleza 'natural' (artealización *in visu*), siguiendo una evolución que encontraremos pronto en el Occidente cristiano. Tampoco están ausentes en la *Odisea* los paisajes hostiles por la maldición de Poseidón: Escila, «hundida de la mitad para abajo en la cóncava cueva», y Caribdis: «Allí crece un gran cabrahígo cubierto de follaje y debajo de él, la divina Caribdis sorbe ruidosamente la negra agua» (Canto XII).

La sensibilidad griega es también bucólica, como atestigua Platón cuando se complace en describir, al principio de *Fedro* (230 b, c), el marco en el que se produce el diálogo, como para invitarnos a oír hablar de amor: «¡Por Hera! ¡el encantador asilo! Este plátano es de una anchura y una altura sorprendentes. Este sauzgatillo tan alargado procura una deliciosa sombra, y está en plena floración, tanto que todo el lugar está embalsamado; y aquí bajo el plátano hay una fuente tan agradable, si me fío de mis pies. [...] Fíjate, además, qué suave y agradable de respirar es la brisa aquí; acompaña con su armonioso canto de verano al coro de cigarras; pero lo mejor es esta hierba en dulce pendiente que está a punto para echarse sobre ella y apoyar confortablemente la cabeza. Serías un guía excelente para los extranjeros, mi querido Fedro.» Polisensorialidad. La sombra, la brisa, la hierba y la filosofía... Sólo falta una palabra para decir paisaje, pero ¿era indispensable?

Las artes plásticas no van a la zaga y Gérard Siebert, en un estimulante artículo en el que evoca los 'paisajes soñados' de los vasos áticos, señala que «es una pintura de gente urba-

na para gente urbana»[70]. En Oriente y en Occidente sucederá lo mismo algunos siglos más tarde. Esta tradición protopaisajística es, de hecho, muy antigua si juzgamos por los frescos de Santorini (dos milenios a. C.), que nos ofrecen auténticos paisajes, incluso aunque la representación no obedezca a nuestros cánones modernos —pero ¿por qué debería obedecer a ellos?— en particular a los de la perspectiva: «La Primavera» con sus rocas sembradas de azucenas y sus golondrinas, «Los Tres Papiros», «El Paisaje semitropical», con su gato y su pato al borde del río, y el famoso friso de «La Flota» con su fondo montañoso[71].

La civilización romana, sobre todo en el período imperial, presenta los mismos caracteres protopaisajísticos: jardines, frescos y poesía elíptica, por ejemplo, la de Virgilio, de la cual, los especialistas se limitan, de nuevo, a subrayar los ambientes vagos y no localizables. ¿Por qué? ¿Es acaso necesario localizar el principio de la primera *Bucólica*? «Tityre, tu patulae recuban sub tegmine fagi...» (Títiro, tú que estás recostado a la sombra de un haya extendida). Aquí, todo está dicho, en pocas palabras, como en La Fontaine: «En la corriente de un agua clara» *(El lobo y el cordero),* «El más suave viento que por ventura / arruga el rostro del agua [...] En los húmedos bordes de los reinos del viento» *(La encina y la caña).* Actualmente, me inclino a pensar que la concisión podría ser el modo de expresión de la sensibilidad paisajística en las sociedades que no tienen, como la nuestra, una visión panorámica —en anchura y profundidad—del paisaje; lo que, por otra

[70] Gérard Siebert, «Paysans et paysages attiques», en *Tranquillitas. Mélanges en l'honneur de Tran ran Tinh,* Quebec, Editions Hier pour Aujourd'hui, 1994, pág. 528.

[71] Véanse también los frescos minoicos llamados «de la perdiz», «de las flores de lis», «del pájaro azul», y, en Egipto, las «flores de nenúfares con patos», que datan de la XVIII[a] dinastía.

parte, no es el caso de la Roma imperial, que producía una auténtica pintura de paisaje, como testimonian, muy particularmente, los frescos pompeyanos del Museo arqueológico de Nápoles. Evitaré entrar en el análisis de los estilos y pronunciarme respecto a la pertinencia de las delimitaciones —'realismo', 'ilusionismo', 'impresionismo'—a las que han recurrido a veces los especialistas. Para este punto, reenvío al estudio que Willem Peters ha dedicado al «Paisaje en la pintura mural de Campania»[72]. Tampoco tengo intención de abordar la espinosa cuestión de la perspectiva antigua, que Panofsky ya trató en el segundo capítulo de su libro, tan famoso como polémico, *La Perspectiva como forma simbólica*; pero estoy de acuerdo con él cuando señala que «en las pinturas de los Antiguos conservadas hasta nuestros días, no podemos descubrir ninguna que poseyera un punto de fuga único»[73]. Los efectos de profundidad no son menos evidentes, como puede uno convencerse ante los frescos de la «casa del Vergel», de la «casa de los Vetii», de la «casa de los Pigmeos» (Il. 4), de la «casa del Amor fatal», de la «casa de Meleagro», del templo de Isis, de la «casa de Pompeyo».

¿Se puede decir que no se cumple la primera condición de Berque, puesto que no existe la palabra paisaje? No es en absoluto seguro, si juzgamos por este testimonio de Plinio el Viejo:

[72] Willem Peters, «Le paysage dans la peinture murale de Campanie», en *La Peinture de Pompéi*, París, Hazan, 1993, págs. 227-291. Véase también Erich Lessing y Antonio Varone, *Pompéi,* París, Terrail, 1995.

[73] Erwin Panofsky, *La Perspective comme forme simbolyque*, París, Ed. de Minuit, 1975 pág. 71, Panofsky se refiere también a las «representaciones auténticamente perspectivas de lo que se llama el segundo estilo pompeyano» (pág. 83). Véase igualmente su análisis de la «escenografía» de Vitruvio. Hay edición en español: Erwin Panofsky, *La Perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1986, 1999. Traducción: Virginia Careaga.

«Tenemos que hacer justicia a Studius, de la época del divino Augusto, que, el primero, inauguró un género encantador de decoraciones murales, formado por villas, pórticos y diversos tipos de paisajes *(ac topiaria opera):* bosques sagrados, colinas, piscinas, fosos, ríos, playas, todo lo que se pueda desear; y hombres trabajando, que se pasean o que vuelven a sus villas montados en un asno o en carreta; o también que pescan, apuntan a los pájaros, salen de caza o vendimian»[74]. ¿Es forzar el texto latino traducirlo por 'tipos de paisajes'? Más bien parece que tenemos representaciones artísticas *(opera),* país *(topiaria),* 'topiarias', y, por tanto, 'paisajísticas'. ¿Se trata de un caso aislado? No, puesto que '*topia*', en neutro plural, está presente en la obra de Vitruvio, que, al describir las «primeras decoraciones parietales», destaca que esta decoración se fundaba «en la diversidad de paisajes» *(varietatibus topiorum)* y, unas líneas después, habla del «vagar de Ulises por los otros paisajes y por todos los otros ambientes creados por la naturaleza» *(Ulixis errationes per topia ceteraque, quae...)*[75]. *Topiaria* ya designa en Cicerón el arte del jardín decorativo, mientras que con *topiarius* se nombra al jardinero. Tendríamos, pues, un fenómeno artístico y lingüístico comparable al que conoció Occidente quince siglos después; la aparición de un neologismo (aquí un helenismo), para designar a la vez —pues es difícil determinar la prioridad—la representación artística y el objeto natural.

Incluso estaríamos tentados de ir más lejos, al testimonio de Plinio el Joven, que, en su carta a Domitius, donde describe su villa de Toscana, ofrece una mirada que no está muy

[74] Plinio el Viejo, *Histoire naturelle,* XXXV, 116, 117, citado y traducido por W. Peters, art. citado, pág. 279. Hay edición en español: Plinio (ed. Esperanza Torrego), *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Antonio Machado, 1987.

[75] Vitruvio, *De Architectura*, VII, 5, 2.

alejada de lo que yo llamo artealización *in visu*: «El país es muy bello *(Regionis forma pulcherrima)*. Imaginaos un inmenso anfiteatro *(Imaginare amphitheatrum aliquod immensum)*. [...] Sentiréis el más vivo placer en ver el conjunto del país desde la montaña, pues lo que veréis no os parecerá una campiña, sino un cuadro de paisaje de gran belleza.» Se puede, por supuesto, contestar la traducción, bastante antigua, de las *Cartas,* que abusa un poco del 'paisaje'; pero ¿cómo puede resistirse esta tentación cuando, unas líneas después, Plinio se emociona con '*jucundum prospectum*', el maravilloso espectáculo de las viñas que ve desde su ventana?

Tenemos muchas razones para concederle a la Roma imperial y aristocrática, la de las villas pompeyanas y de sus pintores, la dignidad paisajera. Pero, en cualquier caso, hay que hacer una observación metodológica: no se ha de tener la obsesión del léxico, como si la ausencia de las palabras significara siempre la de las cosas y la de cualquier emoción. No hay duda de que la denominación es esencial; pero la sensibilidad, paisajística en este caso, puede mostrarse por otras vías, expresarse con otros signos, visuales o no, que requieren una atención escrupulosa del intérprete: ni recelo ni superstición con respecto al lenguaje.

La «ceguera» medieval

Debemos ejercer esta vigilancia respecto a la Edad Media. Una lectura rápida nos lleva a concluir, en efecto, que ésta habría eliminado, junto con el paganismo, toda representación naturalista y, por tanto, paisajística. No es así, y comprobamos que el arte bizantino se complació, por el contrario, en multiplicar los signos profanos, aunque para acomodarlos a las escenas sagradas, de quien son los emblemas y, por tanto, los satélites. Por ejemplo, en Rávena, en el mausoleo de Gala Placidia, el «Luneto del Buen Pastor» (siglo v), en Sant'Apollinare

Nuovo, «Los Reyes Magos» (siglo VI), en Sant'Apollinare in Classe, «La pradera mística» (siglo VI). Así pues, estrictamente hablando, no hay paisajes, incluso aunque la edificación de los fieles en estos lugares famosos no deje de inducir una sensibilidad 'protopaisajística' mediante escenas recurrentes: «La Huida a Egipto» (baptisterio de San Juan, Florencia, siglo XII), «Creación de Eva» (San Marco, siglo XII), etc.

La literatura parece ser, a veces, más audaz. Además de la descripción de los jardines (véase más arriba), da testimonio de una creciente sensibilidad respecto al campo, en el *Perceval* de Chrétien de Troyes, por ejemplo: «Tenían alrededor la más bella campiña que pueda imaginarse y pronto entraron en la más bella de las ciudades. El mar baña sus paredes y su puerto está lleno de barcos que vienen de lejanos países del mundo. Los bosques de alrededor son soberbios y abundantes en caza; las laderas están cubiertas de viñas; hasta el horizonte pueden verse campos trabajados, jardines, vergeles de rica apariencia»[76]. Pero tan viva como sea esta sensibilidad hacia el *país* circundante (y ajardinado), ciertamente no autoriza a traducirla por la palabra *paisaje,* evidentemente anacrónica: «Le asalta el deseo de ir a ver el paisaje desde lo alto de la torre. Sube con el barquero por la escalera de caracol bajo la bóveda hasta la cúspide. Vieron el país circundante, más bello de lo que se podría expresar»[77]. Pero esta sensibilidad es rara, si no excepcional, y Marco Polo, a lo largo de sus peregrinaciones, con todo fabulosas, que le conducen hasta las regiones y las islas más exóticas, sólo se extasía ante

[76] Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Roman du Graal*, París, Gallimard, 1974, pág. 313. Hay edición en español: Chrétien de Troyes, *Perceval o el cuento del Grial*, Pozuelo de Alarcón, Espasa Calpe, 1999. Traducción: Martín de Riquer.

[77] Ibíd., pág. 191.

los jardines. Del resto del país nombrado («se divisa...) no hay nada que decir.

Otros viajeros nos los confirman. Christiane Deluz ha comentado que los peregrinos del siglo XIV, si bien tienen, en ocasiones, un *sentimiento de la naturaleza,* no tienen, estrictamente hablando, el *sentido del paisaje*, ni siquiera cuando descubren los altos lugares de la Biblia. Si, por casualidad, emplean el epíteto *pucher*, siempre es refiriéndose a jardines o vergeles. Así, Jacobo de Verona, volviendo del Sinaí y al llegar a este valle, «*in qua est unum pulchrum jardinum ser hortus, qui irrigatur ab uno fonte et est plenus vineis, arboribus, oliveis*». No es de extrañar: el único país convertido en paisaje entonces (*in situ*) es el jardín, fresco, húmedo, apacible y que asegura la subsistencia. «Los lugares de las delicias sólo podían estar en los jardines [...] Nunca se ha dicho que fuera bello el desierto, como tampoco el mar», ni la 'alta montaña'. No seamos injustos, ni ingenuos, nosotros que hemos tenido que esperar hasta el siglo XVIII para ser sensibles a ellos (véase más adelante). «Se trata todavía, sigue diciendo Charles Deluz, de una mirada a ras de suelo, al borde del camino»[78]. Precisamente, será necesario modelar otra mirada, distante, panorámica, para inventar el paisaje.

[78] Christian Deluz, «Sentiment de la nature dans quelques récits de pèleringe au XIVe», en *Études sur la sensibilité au Moyen Age,* París, CTHS, 1979, págs. 74-76. La misma ceguera tiene el cronista de Saint Louis: «Por más que Joinville se embarque en Aigües con San Luis, asista a la toma de Damiette, a la crecida del Nilo, que combata a los mamelucos en Mansurah, que sufra la dura cautividad musulmana; del Nilo sólo ve sus amarillas aguas, responsables del desastre. Ningún comentario de las ciudades egipcias, de las costumbres, de los habitantes, del clima, de la fauna, de las arenas desierto...» (Roger Mathé, *L'Éxotisme,* París, Bordas, 1985, pág. 49).

El paisaje en China

Es fácil medir esta 'ceguera' si se compara la sociedad medieval, ciertamente protopaisajera, con la de la China antigua, que, varios siglos antes, reúne las cuatro condiciones de Berque. El paisaje, género que hasta fecha reciente se ha considerado inferior en la jerarquía de las academias occidentales, goza, por el contrario, de una posición eminente, que originariamente estaría ligada a la influencia del taoísmo, a los ojos de los ilustrados chinos[79]. Lo que no es óbice para que estas figuraciones paisajísticas parezcan profanas, puesto que las escenas no comportan ninguna referencia religiosa explícita, como sucederá en Europa hasta principios del siglo XVI.

La lengua china posee una palabra, e incluso dos, para designar el paisaje: *shanshui*, literalmente 'montaña-agua', y *fengjing*, «forma del carácter 'viento' y de un carácter que significa 'escena', con una fuerte connotación de luminosidad [...] *fengjing* evoca más bien el ambiente del paisaje y *sahnshui* preferentemente los motivos. En resumen, como en francés, estos dos términos pueden designar tanto la cosa como la representación de la cosa»[80].

La cultura china es profusa en representaciones literarias. No es raro que los pintores caligrafíen en sus rollos comentarios más o menos poéticos, y, sobre todo, abundan los escritos sobre el paisaje a lo largo de las dinastías. Nicole Vandier-Nicolas[81] elabora una impresionante lista de ellos: *Intrducción a la pintura de paisajes,* de Tsong Ping (siglo V), *houa chan-chouei louen,* atribuido a Wang Wei (siglo VIII), *Chan-chouei*

[79] James Cahill, *La Peinture chinoise*, Ginebra, Skira, 1995, pág. 25

[80] A. Berque, *Les Raisons du paysage*, ob. cit., pág. 73.

[81] Nicole Vandier-Nicolas, *Estétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*, París, Klincksieck, 1982.

k'iue, atribuido a Li Tch'eng (siglo x), *Chan-chouei tch'oen, ts'iuanki,* de Hang Tchouo (siglo xi), etc. En la lectura de estos escritos, sin equivalente en Occidente, sorprende su carácter altamente intelectual y su meticulosa precisión en cuanto a códigos y preceptos. Nicole Vandier-Nicolas insiste, en particular, en el empleo sistemático, en cuanto a la técnica pictórica, de la oposición del *yin* y del *yang*[82]. Sería temerario pretender descubrir una unidad temática en estos textos, que se escalonan a lo largo de varios siglos, pero impresionan por la exigencia espiritual que los anima y que, sin duda, se debe al hecho de que «el interés por la pintura paisajista parece haberse desarrollado sobre todo en la *intelligentsia*»[83], al menos bajo la dinastía de los Song del Norte. «Cuando se pinta un paisaje, la idea (*yi*) precede al pincel»[84]. De donde podemos extraer una consecuencia que ya nos es familiar: «En Asia oriental, al igual que en otros lugares, el campesino está *en* el paisaje que él elabora; se supone que no lo ve y, por otra parte, efectivamente, no lo mira como paisaje»[85]. En cualquier caso admira el rigor y la sutileza de las prescripciones de Kouo Sseu, en sus *Comentarios sobre el paisaje*: «Insistir demasiado en las figuras humanas es pecar de vulgaridad; dar demasiada importancia a los pabellones y a los templos, es pecar de confusión; dedicarse demasiado a [la representación de] las piedras, es mostrar solo la osamenta [del paisaje]; insistir demasiado en [la representación de] la tierra, es darle demasiada carne. [...] la montaña tiene las corrientes de agua por arterias, las hierbas y los árboles por cabellera, las brumas y las nieves por tez. Por eso, la montaña le debe al agua la vida que la anima, a las hierbas y a los árboles su belleza, a los vapo-

[82] Ibíd., págs. 12, 34, 37, 50, 53, 57.

[83] Ibíd., pág. 41.

[84] Ibíd., pág. 31.

[85] A. Berque, *Les Raisons du paysage,* ob. cit., pág. 80.

res y a la nieve su encanto. El agua tiene a la montaña por rostro, los kioscos y los pabellones como cejas y ojos, la pesca como fuente de animación. Así, el agua debe a la montaña su seducción, a los kioscos y a los pabellones su claridad y alegría, a la pesca su poesía. De este modo están armonizadas las montañas y las aguas»[86].

Las representaciones pictóricas, algunas de las cuales, como *La Ninfa del río Lo*, se remontan al siglo IV, confirman la eminencia del género, y enseguida su preponderancia, bajo los T'ang, las «Cinco dinastías», los Song y los Yuan. Si no siempre se respeta la perspectiva lineal, a los ojos de un occidental formado en la disciplina albertiana, porque el horizonte se sitúa demasiado alto, a semejanza de los que hacían los iluminadores del 'Calendario' de *Las muy ricas horas del duque de Berry* (véase más adelante), sin embargo, está bastante bien conseguida —*Primera nieve sobre el río* de Kao K'o-ming (siglo XI), *Un pueblo a orillas del río* (anónimo, siglo XI y XII) (Il. 5), *Luz de atardecer sobre un pueblo de pescadores*, atribuido a Mouk'i (siglo XIII) (Il. 6), *Habitación en los montes Fou-tch'ouen*, de Houang Kongwang (siglo XIV)— lo que parece probar que la 'perspectiva ascendente', si es que puede utilizarse un concepto así, no es una torpeza sino una decisión estética. Por otra parte, la técnica de la aguada, por ejemplo en Kouo Hi, que escalona las manchas cuya claridad aumenta en función de la lejanía respecto al espectador, permite producir una perspectiva atmosférica análoga, en su tipo, a la que inventará en el siglo XV la pintura occidental con la profundidad de los tres planos, ocre, verde y azul.

[86] Kouo Sseu, *Comentarios sobre el paisaje,* citado por N. Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysagae en Chine,* ob. cit., págs. 92 y sigs.

Por último, se añade el arte de los jardines, empezando por el de Cublay (ver más arriba). A este respecto, es notable que Marco Polo, que se extasía ante la obra del Gran Khan, no haga nunca mención alguna a la pintura de paisajes, aún floreciente durante la dinastía Yuan, con Ts'ien Siuan, Tchao Mong-fou, Kao K'o-kong, por citar sólo algunos nombres. Nuevo signo de 'ceguera' occidental. Habrá que esperar a los siglos XIV y XV para que Europa, tan celosa de sus prioridades estéticas, acceda al fin, y muy trabajosamente, como veremos, al estatus de sociedad paisajera.

4
EL NACIMIENTO DEL PAISAJE EN OCCIDENTE

Vico pretendía que «las ciencias deben tomar como punto de partida el comienzo del objeto de que tratan», y Lévi-Strauss, al final de *Tristes Trópicos*, menciona, en una página famosa, «la grandeza de los comienzos». El comienzo del paisaje europeo es en el siglo XV, y yo me propongo descubrir los rasgos esenciales del modelo pictórico tal como se elabora en esa época, mucho antes de recibir su nombre y de modelar, artealizar *in visu*, siglos de percepción occidental.

Evidentemente, no es una casualidad que, con la perspectiva pictórica y su codificación albertiana, se constituyan simultáneamente el 'cubo escénico' (Francastel), el *Raumkasten* (Panofsky), por una parte, y el fondo de paisajes, por otra. Sin embargo, esta solidaridad no autoriza a hablar, como dice Anne Cauquelin, de un «nacimiento conjunto del paisaje y de la pintura» y menos aún a decretar que el 'problema' de la pintura «desde su nacimiento ha sido el problema del paisaje, hasta el punto de que el uno no puede prescindir de la otra»[87]. Es cierto que el paisaje occidental, en tanto que

[87] Anne Cauquelin, *L'Invention du paysage*, París, Plon, 1989, páginas 79 y 131.

esquema de visión, es originariamente pictórico, como, por otra parte, el *shanshui* chino, y que durante mucho tiempo, incluso en literatura, siguió siendo esencialmente reticular; pero lo contrario es especioso. No fue la pintura la que indujo el paisaje, sino esta pintura concreta la que, inventando un nuevo espacio en el Quattrocento, inscribió en ella, progresiva y laboriosamente, ese paisaje concreto.

He dicho Quattrocento por mala costumbre, pues nuestro paisaje nos viene del Norte y no de Italia. Pero no hay que forzar esta observación. Se ha llegado incluso a pretender que el paisaje era un invento 'protestante'. Yo no veo por qué 'la ética del protestantismo' habría creado la representación paisajística. En todo caso, esta referencia es anacrónica si nos remontamos a los comienzos, es decir, al principio del siglo XV. La interpretación, propuesta por Humboldt y Schlegel, de que el paisaje sería la creación del «hombre urbanizado del Norte»[88] parece ya más plausible. Pero ¿por qué fueron las ciudades flamencas más inspiradoras, instauradoras de paisajes que las italianas? Se puede meditar hasta el infinito sobre esta propensión del Norte a la pintura de paisajes. ¿Es de origen geográfico, climático, sociológico? Con gusto me alinearía en esta hipótesis, pero sin poder validarla. En cualquier caso, las grandes escuelas del paisaje son septentrionales: flamenca en el siglo XV, neerlandesa en el XVII, inglesa en el XVIII y XIX, y por último, francesa en el XX con la escuela de Barbizon, además de los impresionistas, este canto del cisne de la pintura de paisajes, que declinará algunos decenios después de haber sido reconocida como género mayor.

[88] Véase Roland Recht, *La Lettre de Humboldt,* París, Bourgois, 1985, págs. 52-53. Esta tesis sería de origen italiano y se remontaría al siglo XVI (Paolo Pini, 1545).

La naturaleza laicizada. El *Tacuinum sanitatis* y los calendarios

La historia del arte es enigmática. ¿Por qué la pintura italiana, tan innovadora en el Trecento, no inventó el paisaje? ¿Por qué la audacia de un Lorenzetti no tiene un mañana? Se acepta ver en *Los efectos del buen Gobierno* (hacia 1340) uno de los primeros paisajes occidentales. Con menor frecuencia se mencionan, sin duda debido a su formato, dos minúsculos cuadros del mismo Lorenzetti, conservados en la pinacoteca de Siena, *Castillo al borde del lago* y *Ciudad a orillas del mar* (Il. 7 y 8), cuya profundidad es, sin duda, defectuosa según las reglas de las perspectivas lineal y atmosférica, pero que testimonian una voluntad de laicizar el país liberándolo de toda referencia religiosa. Se aprecia incluso, en el ángulo inferior derecho del segundo cuadro, una pequeña escena eminentemente profana: una mujer desnuda que se moja los pies en el agua de una cala... Pero, como señala Kenneth Clark, estos paisajes no tienen continuidad hasta casi un siglo después[89].

Algo semejante sucede con los herbarios de finalidad médica, a los que Otto Pächt ha dedicado un importante capítulo en su libro *Le Paysage dans l'art italien.* Sus cualidades naturalistas son impresionantes, pero sin verdadera influencia en la representación pictórica, todavía bajo el feudo religioso. «No fue Italia quien recogió los frutos de estas excepcionales proezas que, al precio de encarnizados esfuerzos, abrieron nuevas dimensiones al mundo de la experiencia visual. A excepción de Pisanello, los pintores italianos del Quattrocento sacaron rara vez provecho del descubrimiento del mundo animal y vegetal, tratando los inmensos recursos de

[89] K. Clark, *L'Art du paysage,* ob. cit., pág. 13.

este nuevo material como una curiosidad que servía para realzar la ornamentación y los elementos secundarios. Fue en el Norte, en Francia y sobre todo en Flandes y en los Países Bajos, donde los pintores asimilaron la lección implícita del naturalismo descriptivo y diferenciador descubierto por los artistas de la Italia septentrional en la época del Trecento. Y fueron también ellos los que, casi inmediatamente, crearon un estilo naturalista homogéneo. Las escuelas del Norte enfocaron el problema desde un ángulo totalmente diferente: en sus estudios o en sus pinturas, estos artistas no representaban los especímenes botánicos como objetos aislados, como hacían los especialistas italianos, sino que concebían el animal o la planta como inseparable de su entorno natural, de su espacio vital, de su medio. En consecuencia, en el Norte, el descubrimiento de la naturaleza solo podía desembocar en el descubrimiento de la pintura del paisaje. Es un hecho indiscutible, unánimemente aceptado, que este éxito se debe al arte del Norte. Pero, al igual que en el grafismo de las figuras y de las representaciones del espacio, tampoco en este caso hay que desdeñar la aportación de Italia. De hecho, cualquier investigación imparcial señalaría que fueron los italianos los primeros en individualizar los ambientes de paisaje y que fue su influencia la que llevó a experiencias similares en el Norte, donde la pintura de paisajes acabó por convertirse en un género independiente»[90].

La cuestión de los *Tacuina* (o *Theatra) sanitatis,* señalada también por Otto Pächt, parece aún más compleja en cuanto que estos tratados, a diferencia de los herbarios, expresan, incontestablemente, una voluntad paisajística que va mucho más allá de las leyendas higiénicas. «*Tacuinum* es una pala-

[90] Otto Pächt, *Le paysage dans l'art italien. Les premières études d'après nature dans l'art italien et les premiers paysages de calendriers,* Sain-Pierre-de-Salerne, Gérard Monfort, 1991, págs. 66-68.

bra forjada a partir del árabe, que no se ha intentado traducir, sino que se le ha añadido una terminación latina. El título árabe era *Taqwim as-sihha*, *Taqwim* significa 'tabla de materias' y *as-sihha,* 'de la salud'. Así pues, la finalidad estaba clara: se trataba de proponer, de modo inteligible y muy visual, una síntesis de los conocimientos médicos de la época relativos bien a los alimentos, bien a todo lo que podía influir en la salud: la vida en la casa y fuera de ella, las diferentes actividades, las emociones y los humores, hasta la elección del vestuario y la influencia de las estaciones»[91]. El texto, traducido del árabe, ofrece una recensión, por lo demás apasionante, de preceptos y de recetas. «En cuanto a las ilustraciones, reflejan, con asombrosa fidelidad, la vida en la Italia del Norte de finales del siglo XIV»[92], lo que sin duda llevó a los editores a publicar íntegro el *Tacuinum sanitatis* de la Biblioteca Nacional de Austria con un título de cariz sociológico: *El arte de vivir en la Edad Media.*

Impresiona la calidad de las láminas y su voluntad de laicización, como si el artista, en este campo autorizado, pudiera dar rienda suelta a su inspiración profana y paisajística so capa de la farmacopea, de origen árabe, pero de inspiración hipocrática (la teoría de los humores) y galiana. «La idea básica de las ilustraciones de este *Tacuinum* era la de representar el objeto mencionado en el texto (planta, animal, etc.) no como un 'espécimen de museo' aislado, sino en su entorno natural»[93]. «Se trata de un manual de dietética, acompañado de todos los preceptos que permiten vivir saludablemen-

[91] Daniel Poirion y Claude Thomasset, *L'Art de vivre au Moyen Âge. Codex Vindobonensis Series Nova 2644 conservé à la Bibliothèque nationale d'Autriche,* París, Éditions du Félin, 1995 N. d. E., pág. 7.

[92] D. Poiron y C. Thomasset, ibíd., N. d. E., pág. 8.

[93] O. Pächt, *Le paysage dans l'art italien,* ob. cit., pág. 76.

te, y que tiene en cuenta, igualmente, lo que nosotros llamaríamos el entorno»[94]. «Alrededor de cada árbol se esboza una escena de género, a veces prerromántica»[95], epíteto evidentemente anacrónico pero que expresa muy bien la sorpresa y la admiración del lector ante este tipo de escenografía, que no siempre ignora la profundidad, aunque no domine la perspectiva: la recolección de melones dulces, la de berzas (Il. 9), la de espinacas, «pescado fresco» (Il. 10), la lámina del agua aluminosa, la caza de animales terrestres[96], cuya perspectiva 'ascendente' anuncia la ya más elaborada del Calendario de *Las muy ricas horas del duque de Berry*. Desorienta que estos *Tacuina* y *Theatra sanitatis* de Viena, de Roma (Biblioteca Casanatense) o de París no hayan influido en el arte italiano llevándolo a la vía paisajística antes de que lo hiciera el Norte. Me inclino a creer que se trata de una cuestión de géneros. La 'gran' pintura, de inspiración religiosa, se desarrolla en otros lugares y sobre otros soportes, al margen de las representaciones profanas, reducidas a los tratados especializados y, sin duda, reservadas a un público restringido. En cualquier caso, se tiene la sensación de que el paisaje se esconde, o se desliza discretamente, si no subrepticiamente, en producciones menores, formatos reducidos de Lorenzetti, láminas médicas o 'calendarios' de los iluminadores.

Con la distancia, podemos decir que la invención del paisaje occidental suponía la conjunción de dos condiciones. En primer lugar, la laicización de los elementos naturales: árboles, rocas, ríos, etc. Mientras estaban sometidos a la escena religiosa, no eran más que signos distribuidos, ordenados, en

[94] D. Poirion y C. Thomasset, *L'Art de vivre au Moyen Âge,* ob. cit., pág. 49.

[95] Ibíd., pág. 29.

[96] Sucesivamente: ff^{os} 21 rº, 23 rº, 27 rº, 82 rº, 90 rº y 97 rº.

un espacio sagrado que, sólo él, les confería cierta unidad. Por eso, en la Edad Media, la representación naturalista no ofrece ningún interés; podría perjudicar a la función edificante de la obra. Por tanto, es necesario que estos signos se desprendan de la escena, tomen distancia, se alejen; y éste será, precisamente, el papel de la perspectiva. Ésta, al establecer una verdadera profundidad, deja en la distancia estos elementos del futuro paisaje y, al mismo tiempo, los laiciza. Ya no son satélites fijos, dispuestos alrededor de los iconos centrales, sino que conforman el segundo plano de la escena (en lugar del fondo dorado del arte bizantino), y esto es algo completamente diferente, pues allí se encuentran al margen y al abrigo de lo sagrado, pero condenados a forjarse su unidad. Esta es la segunda condición: ahora es necesario que los elementos naturales se organicen entre sí en un grupo autónomo, con el riesgo de que perjudiquen la homogeneidad del conjunto, como puede constatarse en numerosos cuadros del Quattrocento italiano, en los que es manifiesto el disparate entre la escena y el fondo.

Encontramos los esbozos de esta doble operación en los miniaturistas franceses. Como señala Jirina Sokolova, el taller de Jacquemart de Hesdin acondiciona, a partir de la segunda mitad del siglo XIV, los elementos del futuro dispositivo paisajístico: «El espacio de las escenas de paisajes empieza a tomar profundidad [...] con ayuda, por una parte, de la multiplicación de los planos del paisaje y, por otra, con la disminución de los detalles que están alejados»[97]. No creo que pueda hablarse realmente de una 'construcción en perspectiva[98]', pero es indudable que la profundidad se elabora alejando y desacralizando los elementos paisajísticos según

[97] Jirina Sokolova, *Le Paysage dans la miniature française à l'époque gothique (1250-1415)*. Praga, 1937, pág. 297.

[98] Ibíd.

lo que podríamos llamar una ley de laicización creciente. Tampoco creo que se pueda sostener, con Panofsky, que la miniatura «incluso sin Gutenberg, habría muerto de una *overdose* de perspectiva»[99]. Pero el gran historiador tiene razón cuando subraya que, en los «Meses» de Jean Pucelle, «ya sólo tenemos paisajes ante nuestros ojos, con árboles desnudos en enero, una fuerte lluvia en febrero, ramas con brotes en marzo, flores en mayo, un campo de trigo maduro en julio, hojas que caen durante los meses de otoño. [...] Tan esquemáticos y rudimentarios como sean, estos pequeños paisajes —coronados, cada uno, con una arcada por encima de la cual el sol se desplaza de izquierda a derecha a medida que avanza el año— anuncian un desplazamiento del interés, verdaderamente revolucionario, de la vida del hombre a la vida de la naturaleza; son los modestos antepasados de las miniaturas del calendario de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, de Chantilly, y, más alejados, de las *Estaciones* de Pieter Bruegel»[100]. Por otra parte, le debemos al Maestro de Boucicaut

[99] Erwin Panofsky, *Les Primitifs flamands,* París, Hazan, 1992, página 62. Hay edición en español: Erwin Panofsky, *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1998[3]. Traducción: Carmen Martínez Gimeno.

[100] Ibíd., págs. 71-73. Igualmente, en *Les Heures de Bruxelles*, «asistimos al nacimiento del naturalismo en la pintura de paisajes septentrional. Los peñones italianizantes, antes simples accesorios de decorado*, se transforman en vistas panorámicas de pendientes* o *de cadenas montañosas*» (págs. 100-101) El libro monumental de Panofsky no es menos decepcionante. La preocupación erudita de las atribuciones impide al célebre historiador conceder a las pinturas flamencas del siglo XV la importancia que se merecen en cuanto a la invención del paisaje, de lo que, a decir verdad, Panofsky no se ocupa en absoluto, lo que no deja de resultar asombroso. Lo mismo puede decirse de Svetlana Alpers y de su libro, por lo demás estimulante, *L'Art de depeindre. La peinture hollandaise au XVII*[e] *siècle,* París, Gallimard, 1990. Hay edición en español: Svetlana Alpers,

un invento considerable: «Al observar que cerca de la tierra el cielo perdía parte de su sustancia y de su color, observó que los objetos perdían también parte de sus sustancia y de su color, desvaneciéndose en la lejanía: los árboles, las alturas y las construcciones más alejadas adquirían aspectos fantasmales, sus contornos se disolvían en la atmósfera y su color local se ahogaba en una bruma azulada o grisácea. En resumen, el Maestro de Boucicaut descubrió la perspectiva atmosférica y podemos imaginarnos lo que esto suponía a principios del siglo XV si pensamos que Leonardo da Vinci tuvo todavía que combatir la errónea creencia de que un paisaje se ensombrecía, en lugar de aclararse, en proporción a su distancia con relación al espectador»[101].

Con Pol de Limbourg se franquea una etapa aún más espectacular. En el 'Calendario' de *Las muy ricas horas del duque de Berry* (principios del XV), la laicización —espacial, pero también temporal puesto que el ciclo de las estaciones sustituye a la cronología litúrgica— parece ya lograda y la mayoría de los elementos, tomados de la realidad histórica (castillo de Lusignan, de Dourdan, isla de la Cité, etc.), están integrados en un todo autónomo al que no falta más que la organización rigurosa de la profundidad, en razón de lo que yo he llamado la perspectiva 'ascendente', como puede comprobarse en el mes de febrero (Il. 11), donde las escenas superiores, en un empeño de visibilidad, muy seductor, por otra

El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII, Madrid, Hermann Blume, 1987. Es cierto que la obra trata un período posterior, pero, puesto que la autora no duda en remontarse hasta el siglo XV, podríamos esperar un análisis de los orígenes del paisaje neerlandés. Esperanza decepcionada. La doble hipótesis del papel decisivo de la «cámara oscura» (págs. 47, 69 y sigs., 91, 97, 105, etc.) y de un modelo kepleriano no podría, evidentemente, aplicarse al arte septentrional del siglo XV.

[101] E. Panofsky, *Les Primitifs flamands,* ob. cit., págs. 115-116.

parte, están situadas demasiado alto y, por tanto, demasiado cerca en relación al primer plano, donde una impúdica pareja se calienta el bajo vientre frente a una chimenea; o en el mes de agosto (Il. 12), en la que los bañistas, semejantes a ranas, así como los vendimiadores, están suspendidos sobre el cortejo que, en primer plano, encaja mal en el paisaje. Por esto, no comparto la opinión de Jirina Sokolova cuando pretende que «el paisaje del retablo de Gante o el de la *Virgen del canciller Rolin* (Il. 13), [si] supera, por supuesto, en muchos aspectos las escenas de paisajes del Calendario de Chantilly, [...] no por eso no es esencialmente semejante a él»[102]. El juicio valdría, en todo caso, para el retablo cuyo panel central —*La Adoración del Cordero*— es, a nuestros ojos, desde el punto de vista de la construcción espacial y a pesar de su visión panorámica, algo arcaico. En cambio, es muy discutible, respecto a la *veduta* del «canciller Rolin», cuya organización es totalmente diferente y representa un progreso considerable. Paradoja: en un sentido, *Las muy ricas horas* van más lejos, puesto que el paisaje, totalmente laicizado, accede a la autonomía. Pero estas miniaturas van menos lejos en la medida en que, en sus *vedute,* Van Eyck elabora verdaderos paisajes. Basta mirar 'por la ventana' para apreciar la diferencia.

La invención de la ventana

Porque el suceso decisivo, que creo que los historiadores no han destacado lo suficiente, es la aparición de la ventana, esta *veduta* interior del cuadro, pero que lo abre al exterior. Este hallazgo es, sencillamente, la invención del paisaje occidental. La ventana es, efectivamente, ese marco que, aislán-

[102] J. Sokolova, *Le paysage dans la miniature française...,* ob. cit., página 312.

dolo, encajonándolo en el cuadro, convierte el país en paisaje. Una sustracción de este tipo —extraer el mundo profano de la escena sagrada— es, en realidad, una adición: el *aje* que se añade al país.

El Quattrocento, que crea el cubo escénico, es decir, un volumen cuadrangular en el que inscribir, en perspectiva, una escena, se enfrenta a un obstáculo: el carácter cerrado de ese cubo. Por supuesto, nos libramos de él por delante, por el lado del pintor y del espectador, pero esta liberación es sólo ficticia porque, por principio, no se ve nada excepto si la inserción de un espejo —otro hallazgo flamenco, parece ser— introduce un efecto de reflejo en el interior del cuadro. Pero la verdadera solución es, evidentemente, la ventana, que orada, ilumina y laiciza el oscuro cerramiento de la escena. ¿Por qué esta segunda *veduta* si el cuadro, de acuerdo con la fórmula de Alberti, es en sí mismo una 'ventana abierta'? ¿No puede abrirse directamente a un paisaje, cercano o lejano? Sin duda, pero en los pintores italianos que adoptan esta solución, Piero della Francesca, por ejemplo, comprobamos que sus fondos de paisaje se ajustan mal a la escena, que caen como un decorado de teatro[103], sin verdadera profundidad, o bien que, cuando la escena está construida, el fondo se dispone torpemente a lo largo de las líneas de fuga.

Apreciamos, *a contrario,* la superioridad de la ventana flamenca[104]: el paisaje puede organizarse libremente en ella, indi-

[103] Pierre Francastel lo destaca a propósito de *Alegoría del triunfo del duque de Urbino* de Piero della Francesca: «El paisaje cae [...] en ángulo recto contra el suelo como un telón de fondo» (*Peinture et Société*, Lyon, Audin, 1951, reed. París, Gallimard, 1965, pág. 88.) Hay edición en español: Pierre Francastel, *Pintura y sociedad: nacimiento y destrucción de un espacio plástico, del Renacimiento al Cubismo*, Madrid, Cátedra, 1984[5]. Traducción: Elena Benarroch.

[104] «En varias miniaturas del Maestro de Boucicaut, hay una ventana

ferente como es a los personajes que ocupan el primer plano. La ventana, mejor que el fondo de paisaje, reúne las dos condiciones que planteaba para empezar: unificación y laicización. Será suficiente con dilatarla hasta las dimensiones del cuadro, donde todavía está inserta como una miniatura, para obtener el paisaje occidental[105]. Resulta más convincente cada vez que se examinan o reproducen aisladamente estas ventanas, realizadas con extrema minucia, signo de que el pintor es absolutamente consciente de estar elaborando un cuadro en un cuadro.

Tomemos el ejemplo de Campin, el Maestro de Flémalle. Veamos en primer lugar su *Madona con la pantalla de mimbre* (Il. 14). Aislemos la ventana (Il. 15): se desvelan algunas torpezas, pero es un verdadero paisaje. Consideremos ahora la *Natividad* del Museo de Bellas Artes de Dijon (Il. 16): no hay ventana sino un fondo. En el ángulo superior derecho, la representación está cuidada, la perspectiva elaborada; pero este paisaje se ajusta torpemente a la escena que, de golpe, parece un añadido. El disgusto se acentúa si se observan los elementos naturales que ocupan el ángulo superior izquierdo y que parecen provenir del siglo precedente (se aprecia un fenómeno parecido en *La agonía en el huerto de los olivos* de Mantegna. Aquí leemos, como en hueco, la función ins-

abierta que, sin embargo, sólo deja ver el cielo y todavía no un paisaje» (E. Panofsky, *Les Primitifs flamands,* ob. cit., pág. 297). Véase también, págs. 119-120, la reproducción de «El nacimiento de la Virgen» que figura en el *Leccionario del duque de Berry*.

[105] No podríamos pretender, con Jacob Burckhardt, que «los grandes maestros de la escuela flamenca, Hubert y Jan van Eyck, encuentran de golpe el secreto de la descripción fiel de la naturaleza» *(La Civilisation de la Renaissance en Italie,* París, Gonthier, 1958, 2 vol, vol II, pág. 18). Hay edición en español: Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Tres Cantos, Akal, 1992, 2004.

tauradora de la ventana; y las mismas constataciones, las mismas comparaciones podríamos hacer con Van Eyck, Bouts o Memlinc. Sin duda, se pueden mejorar los fondos de paisaje —así lo demuestra la evolución de la pintura italiana en la segunda mitad del siglo xv—, es decir, su integración en la escena según las reglas de la codificación albertiana, pero esta solución es laboriosa y, finalmente, mucho menos satisfactoria. Sólo el paso por la *veduta*, aparentemente paradójico porque se paga con una reducción, es decir, una miniaturización del país, permite, al aislarlo, convertirlo en paisaje. De ahí concluyo que este último entró por la puerta pequeña, o, mejor dicho, por la ventana pequeña... Esta minucia se repite, de hecho, cuando los pintores flamencos llevan el refinamiento hasta representar —reflejar— la ventana en el espejo, que, como un ojo saltón, condensa y 'globaliza' el paisaje exterior. Por ejemplo, en *El matrimonio Arnolfini* de Van Eyck, el *San Juan Bautista* de Campin, *San Eloy y los desposados* de Christus, y, más tardíamente, *El cambista y su mujer* de Metsys. Se llega incluso a que la ventana se refleje en el ojo de los personajes, en Durero, por ejemplo, *Los cuatro Apóstoles, Santa Ana, la Virgen y el niño, La Virgen del clavel...*

Durero y Patinir

Es habitual entre los historiadores, acordar a Patinir (1475-1524) el título de primer 'paisajista' occidental. Si por esto entendemos que fue él el primero en pintar paisajes autónomos, este título es una doble usurpación. Primero, porque siempre hay una escena, aunque sea pequeña, en los cuadros de Patinir. La extensión del paisaje a la casi totalidad del cuadro ya la encontramos, a finales del siglo xv, en Geertgen Tot Sint Jans, con su *San Juan Bautista en el desierto* (Il. 17), por ejemplo, un pequeño formato (42x28) en

el que ya está dominada la doble perspectiva, sin embargo, el personaje parece un añadido. Además, porque el primero en realizar paisajes sin personajes no es Patinir, sino, según mis conocimientos, Durero, en sus acuarelas y guaches de juventud (en los años 1490), tan singulares e innovadores que la comparación con Cézanne nos viene espontáneamente a la mente. Pues «en ningún sitio todavía se habían encontrado imágenes como la de *Vista de Innsbruck, Vista de Arco, Laguna en el bosque* (Il. 18), *Wehlsch Pirg* (Il. 19) y *Refugio en ruinas*. Nunca se habían realizado con tal economía de medios, de forma tan vigorosa, vistas topográficas tan exactas, que, sin embargo, mantienen el carácter de lo que se ve»[106]. Se trata siempre de pequeños formatos, algunos de los cuales ni siquiera exceden el de nuestras tarjetas postales, nuevo signo de que el paisaje seguía siendo un género menor. De hecho, estas acuarelas no fueron conocidas entre el público coetáneo y Durero abandonó pronto este 'tachismo' (*el macchiato*), tan seductor y moderno a nuestros ojos, pero que no convenía a las obras nobles.

La originalidad de Patinir —«*der gute Landschaftsmaler*», el buen pintor de paisajes, como lo llamaba Durero— se debe a su especialización, sin precedentes en la historia de la pintura occidental, puesto que todas las obras que hoy se le atribuyen son escenas religiosas, pero incluidas, encerradas y a veces perdidas en grandes paisajes, cuya superficie excede la de los personajes. Se podría decir que Patinir se contentó —pero esto fue decisivo— con dilatar la *veduta*, con ensancharla hasta las dimensiones del cuadro, invirtiendo así la relación de la ventana y la escena. Ésta ya no reina, majestuosa, delante de aquélla, entra en ella y se aloja allí modestamente. Ensanchar: el verbo debe tomarse en el sentido

[106] Friederich Piel, *Albrecht Dürer. Aquarelles et dessins*, París, Adam Biro, 1990, pág. 25.

estricto. La ventana no solo se agrandó, sino que amplío su anchura, mientras que su altura disminuía. De ahí el advenimiento de una visión panorámica, particularmente espectacular, incluso en los pequeños formatos, que siguen siendo numerosos.

Esta representación sigue conservando las características de la ventana flamenca: misma vista 'a vuelo de pájaro', misma división del espacio en tres planos, marrón-ocre para el primer plano, verde para el plano medio, azul para la lejanía, misma ausencia de degradados, puesto que, cualquiera que fuera la distancia, los detalles se representan con la misma minuciosidad, la misma luminosidad que en las *vedute* de Van Eyck o Campin. Todo sucede como si 'el buen paisajista', consciente de ofrecer al ojo una superficie próxima (el cuadro), tuviera el empeño de representar en él todos los detalles de su país (el paisaje). Entonces, aunque reduce el tamaño de los objetos, salvaguarda su visibilidad. El primer paisaje es escrupuloso, meticuloso, como para imponerse mejor a la mirada, que quiere la verdad, incluso aunque sea inverosímil. Acostumbrémonos a esta idea de que la invención del paisaje, a pesar de las apariencias, no fue realista ni naturalista, aunque se haya podido pretender que Patinir había querido representar las vertientes del Mosa en los tormentosos relieves de sus telas.

Falta hablar del estatus de los personajes. Al dilatar la ventana, Patinir se encuentra con el mismo problema, pero a la inversa, que tenían los pintores italianos del siglo anterior. Mientras que éstos no sabían como encajar su fondo de paisaje en la obligada majestuosidad de la escena, Patinir tiene dificultades para incluir sus personajes en este inmenso paisaje de aspecto poco hospitalario. Dos soluciones: o bien cubre la escena con todas las piezas como en sobreimpresión, sobre todo en los grandes formatos, donde se diría, a veces, que se ha hecho entre dos personas; de hecho fue Quentin Metsys quien se encargó de los personajes en *La tentación de san Anto-*

nio del Museo del Prado (155x173 cms) (Il. 20). El efecto es, por otra parte, prodigioso y no se sabe qué admirar más, si estas mujeres de busto luminoso o este paisaje sombrío y cenagoso. O bien elimina la escena, o al menos la reduce, la miniaturiza, solución liliputiense que gusta a Patinir[107]. Por ejemplo, en *San Jerónimo en un paisaje rocoso* (36,5 x 34 cm,

[107] No es él el único. Lo hemos visto en Geertgen Tot Sint Jans y en Durero. Todo sucede como si el paisaje autónomo, o casi autónomo, una vez hecha la parte del encargo —la escena religiosa o alegoría—, tuviera que hacerse discreto para obtener el derecho de ciudadanía. La lengua italiana parece ser que ignora, a principios del siglo XV, el palabra *paesaggio* y emplea un diminutivo para referirse a los cuadros de paisaje. En su artículo, «La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage» (en *L'Écologie des images,* París, Flammarion, 1983, pág. 18), Ernest Gombrich cita a Marcantonio Michiel, que señalaba en 1521 «que había *molte tavolette de paesi* en la colección del cardenal Grimani». Hay tradución al español: Ernest Gombrich, «La teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo», en *Estudios sobre el arte del Renacimiento, 1*, Madrid, Debate, 1999, págs. 107-121. *La Tempestad* de Giorgione se designaba bajo el término *paessetto.* «Un "*paessetto*", término que Michel Conan, en su hermoso artículo [...] «Généalogie du paysage» traduce (me parece a mí que equivocadamente) por "pequeño paisaje"» (J.-P. Le Dantec, *Jardins et Paysages,* ob. cit., pág. 93). Le Dantec tiene razón: más habría valido traducir *paessetto* por «paisito». Pero también se puede suponer que los Italianos, antes de forjar el término *paesaggio,* hubieran traducido el «trozo de país» (*landschap*) por *paesetto,* al corresponderse el sufijo italiano bastante bien —mejor que el *age* francés, el *schaft* alemán y el *scape* inglés— con el *schap* neerlandés. Habría pues que traducir *paesetto* por «paisito» o, sencillamente, por «paisaje». Las obras contemporáneas de Altdorfer, *Paisaje del Danubio* (30x22 cm), son también pequeños formatos. No sé qué es lo que autoriza a Gombrich a sostener que «es en Venecia, y no en Amberes, donde se aplicó por primera ver este término, «un paisaje», a una pintura en particular» *(ibid.)*.

Londres, National Gallery), donde el desgraciado santo se ve relegado a una esquina del cuadro, ya bastante exiguo, y, sobre todo, en *El Éxtasis de Santa María Magdalena* (26 x 36 cm, Kunsthaus, Zürich) (Il. 21), que se nos presenta como una adivinanza: ¿dónde está la santa? ¿Por la peña? En vano se la busca, y qué importa, después de todo, puesto que está en éxtasis y, por tanto, en otro sitio o en todas partes. Salida María Magdalena, ha nacido el paisaje.

El campo

A decir verdad, y cualquiera que sea su importancia a los ojos de los historiadores del arte, ni Durero ni Patinir parece que influyeran en la visión de sus contemporáneos. Pues el paisaje que se instala en la mirada del siglo XVI es el Campo, un país amable, vecino de la ciudad, valorizado y domesticado por decenios de pintura flamenca, después italiana y, pronto, relevada por la literatura. Lo hemos visto con 'la invención' de la *Beauce* por Rabelais (el bosque transformado en 'campo'). Montaigne nos lo confirma algo después en su *Diario del viaje a Italia*: «Más allá encontramos un valle muy ancho que atraviesa el río Inn, que va a confluir en Viena con el Danubio. [...] Este valle le parecía al señor Montaigne representar el paisaje más agradable que jamás hubiera visto; tan pronto, estrechándose, las montañas se acercaban, y después se ensanchaba por nuestro lado, que estábamos a mano izquierda del río, y ganaba país para cultivar y para labrar en la misma pendiente de los montes que no eran tan verticales; tan pronto, por la otra parte; y, después, descubriendo llanuras a dos o tres pisos la una sobre la otra, todo lleno de bellas casas y de hombres y de iglesias, y todo esto encerrado y amurallado por montes de altura infinita. [...] A la bajada de este monte, se nos presentó una llanura bellísima y muy grande, en la que corre el Tíber [...] vista que repre-

senta bastante bien la que se ofrece en la Limaigne de Auvernia a los que descienden del Puy de Domme en Clermont»[108].

La misma sensibilidad paisajística, es decir, respecto al campo, artealizada nuevamente por la pastoral antigua, se expresa al comienzo del siglo siguiente en Honoré d'Urfé, que, por ejemplo, describía al principio de *L'Astrée* el marco de sus 'pastoriles': «Cerca de la antigua ciudad de Lyon, por el lado de la puesta de sol, hay un país llamado Forez que, en su pequeñez, contiene lo que es más escaso en el resto de la Galia, pues, al estar dividido en llanuras y montañas, las unas y las otras son tan fértiles y situadas con un aire tan temperado que la tierra es allí capaz de todo lo que puede desear el labrador. En el corazón del país está lo más hermoso de la llanura, cercada, como por una fuerte muralla, por montes bastante vecinos y regada por el río de Loire, el medio, todavía no demasiado engreído ni orgulloso, sino amable y apacible. Varios arroyos en diversos lugares la van bañando con sus claras aguas, pero uno de los más bellos es el Lignon, que, con su curso vagabundo, y ambiguo en su manantial, va serpenteando por esta llanura[...]».

El fenómeno parece que es europeo. Así es como Piero Camporesi ha podido consagrar a la invención del campo italia-

[108] Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, en *Œvres complètes,* París, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1962, págs. 1164 y 1258. Respecto a la predilección de Montaigne por la fertilidad y las «praderas muy agradables», véase también págs. 1129, 1163, 1243, 1248, etc. La montaña, por el contrario, sólo suscita la repulsión. Es mal país (véase más adelante): «El Apenino, el prototipo de país desagradable, lleno de jorobas y de profundas gargantas, incapaz de recibir en él la conducción de hombres de guerra en orden: el terreno nudo sin árboles, una buena parte estéril» (pág. 1203). Véase también pág. 1330. Hay edición en español: Michel de Montaigne, *Diario de viaje a Italia*, Madrid, Debate-CSIC, 1994. Traducción: José Miguel Marinas y Carlos Thiebaut.

no en el siglo XVI una notable obra, *Les Belles Contrées. Naissance du paysage italien*. Aunque no haga alusión a los fenómenos de artealización *in visu*, es decir, al papel decisivo de los artistas en la transformación de la mirada colectiva —Camporesi se interesa sobre todo por la 'base económica' e ignora lo que yo he llamado 'la función socio-trascendental del arte'[109], como condición de posibilidad de la visión y de la experiencia colectivas, que resuena, recíprocamente, sobre esta misma base económica, la famosa 'acción recíproca' de los marxistas—, recuerda, desde el primer capítulo, oportunamente titulado «Del país al paisaje», que, «en el siglo XVI, no se conocía el paisaje en el sentido moderno del término, sino el país, algo en cierto modo equivalente a lo que para nosotros es hoy el *territorio* y, para los franceses, el *environnement*, lugar o espacio considerado desde el punto de vista de sus características físicas, a la luz de sus formas de asentamiento humano y de recursos socio-económicos. De una materialidad casi tangible, no pertenecía a la esfera estética más que de forma totalmente secundaria. «La adquisición cultural del paisaje, ha señalado Eugenio Turri, nace lenta y trabajosamente de la realidad natural y geográfica». La estimación económica, podríamos añadir, tiene prioridad absoluta sobra la explotación estética»[110]. Y Camporesi muestra muy bien que en Italia —pero lo mismo sirve para la Europa septentrional—, opuestamente al 'país estéril' y 'muy salvaje'[111] la imagen preponderante en la sensibilidad estética es la del 'país jardín'[112], es decir, una extensión de este último al

[109] Alain Roger, *Nus et Paysages. Essai sur la fonction de l'art,* París, Aubier, 1978, 2001, pág. 37.

[110] Piero Camporesi, *Les Belles Contrées. Naissance du pausage italien,* París, Gallimard, «Le Promeneur», 1995, págs. 11-12.

[111] Ibíd., pág. 47.

[112] Ibíd., pág. 85.

campo circundante, «Apéndice de la ciudad, el campo debía domesticarse, colonizarse, anexarse a la vida urbana»[113]. Otra vez el país amable, poco a poco domesticado. Múltiples citas subrayan la obsesión del tema paradisíaco, con la omnipresencia, en Italia, de las viñas. «Paraísos terrestres artificiales, formados varios milenios después de la creación de Adán, por los numerosos brazos de sus descendientes. Aquí, como en muchos lugres, la historia del paisaje coincide con la del trabajo, y, en particular, con la historia del vino y de la cultura de la viña, cuya historia humana es, ya se ha dicho, un amugronamiento»[114].

Así es el paisaje que durante dos siglos habitará la mirada, reinando en ella en exclusiva, hasta que el siglo de las Luces, y siempre bajo el signo del arte, invente nuevos paisajes, el mar y la montaña, añadiendo a lo bello la categoría de lo sublime y transformando de arriba abajo la sensibilidad occidental.

[113] Ibíd., pág. 143.

[114] Ibíd., pág. 190. Véase también págs. 144, 160, 172 y sig., 180, 189.

5
HACIA NUEVOS PAISAJES

La mayoría de los especialistas coinciden en reconocer que la transformación de la montaña en paisaje se produjo en el siglo XVIII. Hubo, sin duda, precedentes, pero aislados, sin posteridad. Se mencionan siempre dos famosas ascensiones, la de Petrarca al Ventoux en 1336 y la de Antoine de Ville al monte Aiguille en 1492. Los relatos de estos primeros 'alpinistas' son muy diferentes respecto a la sensibilidad estética, sin duda más desarrollada en el poeta que en el soldado. Sin embargo, el texto de Petrarca descubre un cierto malestar. Ocurre como si durante todo el ascenso, esta naciente sensibilidad se viera contrariada. Para empezar, por el viejo pastor que, como hemos visto en el capítulo primero, quiere disuadir a los viajeros (Petrarca y su hermano) de lanzarse a una empresa que sólo podía aportar 'arrepentimiento y fatiga'; después, durante la escalada, que, efectivamente, se revela muy penosa; pero la laxitud se supera y se sublima comparándola con las tribulaciones de la existencia, en cuya metáfora se convierte: «Después de haberme desanimado más de una vez, me siento en una cañada. Aquí, mis pensamientos vuelan rápidamente del mundo de las cosas materiales al de las cosas inmateriales y me increpo a mí mismo en estos térmi-

nos: las pruebas que hoy has soportado tantas veces durante el ascenso a esta montaña, debes saber que también te las has encontrado, tú y tantos otros, en el camino hacia la felicidad»; por último, al término de las 'pruebas', cuando alcanza 'la felicidad' bajo la forma de una visión grandiosa que abarca la totalidad del país circundante. El gozo es indiscutiblemente estético, pero conviene señalar que está menos ligado a la montaña misma que al panorama que se puede descubrir desde la cima; y entonces, enseguida queda inhibido por una meditación religiosa inspirada en las *Confesiones* de San Agustín, de las que jamás se separa Petrarca y que abre al azar: «El sexto libro se ofrece a mi vista. Mi hermano, deseoso de oír por mi boca algunas palabra de Agustín, se mantenía de pie con los oídos atentos. Pongo a Dios por testigo y a mi propio hermano, que estaba allí; el pasaje sobre el que cayó mi mirada contenía estas líneas: 'Los hombres van a admirar la altura de las montañas y las enormes olas del mar y la anchura de los ríos y la inmensidad del océano y el curso de los astros, y se abandonan ellos mismos.' Quedé desconcertado, lo confieso; y rogando a mi hermano, impaciente por oírme leer, que no me molestara, cerré el libro. Estaba irritado contra mí mismo por seguir admirando las cosas de la tierra cuando desde hace mucho tiempo debería haber aprendido de los filósofos, incluso de los paganos, que solo el espíritu es digno de admiración, a cuya grandeza nada es comparable»[115].

El relato de Antoine de Ville es, sin embargo, más instructivo. El escudero de Carlos VIII está aquí para llevar a cabo una misión, acompañado de algunos hombres, entre los que hay un 'escalador' —la pared vertical del monte Aigulle se escala como la de una fortaleza—, con el objetivo de acome-

[115] Respecto a la ascensión de Petrarca al monte Ventoux, véase Philippe Joutard, *L'Invention du mont Blanc,* París, Gallimard/Julliard, 1986.

ter una hazaña en honor de su rey. El informe que dirige al presidente del parlamento de Grenoble lo demuestra: «Es el paso más horrible y espantoso que jamás haya visto.» Pero la recompensa está al final de la prueba, visión panorámica del país con el descubrimiento de un lugar hospitalario y casi bucólico: «Para hablaros de la montaña, tiene por la parte superior una legua francesa de circunferencia, o poco falta, un cuarto de legua de longitud y un tiro de ballesta de través, y está cubierta de una hermosa pradera por encima y hemos encontrado un bello vivar de gamuzas, que nunca podrán irse de allí, y crías de este año con ellas, una de las cuales se mató, a pesar nuestro, cuando entramos»[116]. 'Una hermosa pradera', 'un bello vivar', estas son las únicas anotaciones estéticas del informe. Allí arriba, hay una especie de recinto paradisíaco, y varios comentaristas, Serge Briffaud, en particular, han planteado la hipótesis de que de Ville, a semejanza de su contemporáneo Cristóbal Colón, iba en busca del Edén, siguiendo una vieja creencia que lo localizaba en la cumbre de una montaña inaccesible. En cualquier caso, forzado es constatar que la emoción estética, lejos de ser innovadora, reviste aquí una forma tradicional, la que produce un jardín, providencial en este caso, tanto más apreciado en cuanto que su revelación se ha visto precedida de una ascensión más peligrosa.

[116] He transcrito en francés moderno el texto del informe. Respecto a la ascensión del monte Aiguille por Antoine de Ville, véase Jack Lesage, *«Pour l'amour du nom du Roy». Le mont Aiguille,* Grenoble, Publialp, Éd. Du Grésivaudan, 1992.

Del «país horrible» a los «sublimes horrores»

Las primeras señales, discretas, de una sensibilidad nueva aparecen hacia finales del siglo XVII, con John Dennis y Mme. Sévigné (véase más adelante). Pero, respecto a lo esencial, es decir, respecto a la mirada colectiva, la montaña sigue siendo un 'país horrible'. Esta fórmula se repite sin cesar en los relatos de los viajeros, impacientes por alejarse de estos 'montes altivos'. Sin duda, hay quien se aventura en ellos, por necesidad, a veces por interés, la mineralogía, por ejemplo, pero nunca por el placer estético. Grand-Carteret menciona a esos amantes de las 'minas' que «no advertían el menor rincón de *paisaje*, aunque hubieran visto un *país*»[117]. El ejemplo más asombroso y más divertido es el de un tal Le Pays —nombre predestinado— que, en una carta del 16 de mayo de 1669, dirigida desde Chamony-en-Fossigny *(sic)* a su cruel amante, no duda en compararla con ese 'país horroroso', «cinco montañas que se os parecen, como si fuerais vos misma [...] cinco montañas, Madame, que son de hielo puro desde la cabeza hasta los pies; pero de un hielo que puede llamarse perpetuo» Y concluye: «Pero sin embargo, si hay que morir de frío, vale más que mi muerte la cause el hielo de vuestro corazón que el de estas montañas. De este modo, Madame, estoy resuelto a salir lo antes que pueda de este país para ir a morir a vuestros pies»[118]. Prodigiosa retórica, en la que la montaña no adquiere más sentido a los ojos del enamorado 'transido' que como metáfora de la mujer 'de hielo', que esperemos al menos que no sea perpetua.

[117] John Grand-Carteret, *La Montagne à travers les âges,* 2 vol., Grenoble, 1903-1904, reimpresión Ginebra, Slatkine, 1983, vol I, pág. 313, la cursiva es mía.

[118] Citado por J. Grand-Carteret, ob. cit., págs. 301-302.

Al alba de la Ilustración, la experiencia de la montaña sigue siendo igual de negativa, como testimonia el *Diario* de Montesquieu: «Es muy extraño, cuando se deja la bella Italia para entrar en el Tirol. Hasta Trento no se ven más que montañas [...] Todo lo que he visto del Tirol, desde Trento hasta Insprück [*sic*] me ha parecido un país muy malo. Siempre hemos estado entre dos montañas. [...] Se llega de Trento a Bolzano, siempre entre dos montañas»[119]. No podemos suponer, como hace J. Chouillet, que «Montesquieu ni siquiera se dio cuenta de que había montañas en el Tirol»[120], puesto que ¡solo vio montañas! Pero si percibe un país, un 'país muy malo', no percibe ningún paisaje, de ahí su abatimiento. Esta orofobia es tenaz. En 1748, en su *Physique de la beauté* —una apología de las curvas de la que encontramos otra versión en *Análisis de la belleza* de Hogarth (1753), que define la belleza por la línea ondulante y la gracia por la línea serpentina—, Morelly recomienda dejar «las rocas escarpadas» a los «amantes desgraciados, a los hipocondríacos y a los osos», y preferir «la pendiente redondeada de una colina», «la depresión de un bello valle» y «el curso serpenteante de un río», es decir, atenerse a la visión tradicional, que solo conoce el campo, aquí feminizado, si no erotizado, según el espíritu de la época.

Las causas de esta orofobia no son solo objetivas: clima riguroso, esterilidad (este argumento es una constante), dificultades y peligros del viaje. Lo mismo que sucede con la talasofobia (véase más adelante), se añaden razones religiosas que, como ha señalado Alain Corbin, están ligadas al tema del Diluvio. «Se entiende que el océano, reliquia amenazadora del Diluvio, haya podido inspirar el horror, igual que la monta-

[119] Montesquieu, *Voyage de Gratz à La Haye,* [1713], en *Œvres complètes,* París, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», t. I, 1949, pág. 803.

[120] J. Chouillet, *L'Estétique des Lumières,* París, PUF, 1974, pág. 116.

ña, otro rastro caótico de la catástrofe, '*pudenda* de la naturaleza', desagradable y agresiva verruga que ha salido en los nuevos continentes»[121]. La maldición puede de hecho precisarse y localizarse. Por ejemplo, a propósito de los glaciares: «Los lugares en los que se extienden actualmente, en otros tiempos estaban cultivados y eran ricos; se cubrieron de hielo como consecuencia del castigo divino. Este sería el origen del mar de Hielo»[122]. Saussure nos lo confirma: «El pueblo humilde de nuestra ciudad y de los alrededores da al Mont Blanc y a las montañas cubiertas de nieve que lo rodean el nombre de *montañas malditas*; y yo mismo, en mi infancia, he oído decir a los campesinos que estas nieves eternas eran debidas a una maldición que por sus crímenes habían atraído sobre sí los habitantes de estas montañas»[123]. En este aspecto, la Ilustración ejerció una función purgativa al disipar las tinieblas de la superstición. No sin esfuerzo, y esto podría explicar, al menos parcialmente, por qué fue necesario casi un siglo para conquistar estas «montañas malditas» al precio de un alpinismo a la vez atlético y estético.

«La sociedad del siglo XVIII procederá, en sus aspiraciones hacia la naturaleza, por evoluciones sucesivas. En primer lugar, con Haller, se vuelve hacia la montaña por oposición a la llanura, después, con Rousseau, se fijará en las orillas del Leman frente a ese decorado perfecto que da, en el primer plano, las alturas risueñas y fértiles, en el segundo plano, en una lejanía lo suficientemente alejada para no provocar ninguna impresión de temor, los montes áridos del Valais, de

[121] Alain Corbin, *Le Territoire du vide. L'occident et le désir du rivage. 1750-1840,* París, Aubier, 1988, pág. 16. Hay edición en español: Alain Corbin, *Territorio del vacío*, Barcelona, Mondadori, 1993.

[122] Ph. Joutard, *L'Invention du mont Blanc,* ob. cit., pág. 21.

[123] Horace Benedict de Saussure, *Voyages dans les Alpes,* citado por Ph. Joutard, ob. cit., págs. 21-22.

altivas cumbres. Después, por fin, poco a poco, con Pezay, con Boufflers, con Bourrit, con de Saussure, con De Luc, con Dusaulx, se acercará a esos *sublimes horrores —¡qué digo!—* ya no verá más que eso»[124]. En primer lugar, Haller, siempre citado como el inventor de los Alpes. Las cuarenta y nueve estrofas de su poema, *Die Alpen* (1732), se tradujeron a todas las lenguas (diez ediciones en Francia, de 1749 a 1772). Por primera vez, parece ser, 'el horroroso país' se convierte en un paisaje, como dan testimonio estos subtítulos de la traducción francesa: *Païsage des Alpes. La Nature montrant à un berger un beau païsage.* Es habitual asociarle a Gessner, poeta y pintor, y, sobre todo, al Rousseau de *La Nouvelle Héloïse,* cuyo éxito fue también considerable. Gracias a él, el Valais ha pasado de ser un modesto país a un paisaje, poco 'hosco', es cierto. «La asombrosa mezcla de la naturaleza salvaje y la naturaleza cultivada», esto es todo lo que Saint-Preux vio en el Valais y para eso no es necesario sobrepasar los altos valles»[125].

El interés de la célebre carta XXIII de Saint-Preux a Julie es triple:

[124] J. Grand-Carteret, *La Montagne...,* ob. cit., pág. 384. Serge Briffaud, en un destacado artículo («Découverte et représentation d'un paysage. Les Pyrénées du regard à l'image, XVIII-XIX siècles», en *Pyrénées: un paysage à la croisée des regards, XVIII-XIX siècles,* Ville de Toulouse-Ascode, 1989, reeditado en *La Théorie du paysage en France, 1974-1994,* Seyssel, Champ Vllon, 1995) señala que los Pirineos fueron objeto de una ascensión similar, aunque más tardía. «El paisaje pirenaico es de reciente invención» (pág. 224), es decir, «varios decenios» posterior (página 234). La transformación del uno en el otro fue también progresiva: «El primer gran sitio de los Pirineos no fue el circo de la Gavarnie, sino el valle de Campan» (pág. 235). Del campo a la montaña vía los valles...

[125] Daniel Mornet, *Le sentiment de la nature en France, de Jean Jacques Rousseau à Bernardin de Saint-Pierre,* París, Hachette, 1907, pág. 273.

Nos hace asistir, participar en la metamorfosis del país en paisaje por medio de la escritura. En primer lugar, al principio de la carta: «Apenas he empleado ocho días en recorrer un *país* que exigiría años de observación». Después, al finalizar la descripción: «Me habría pasado todo el tiempo de mi viaje hechizado por el *paisaje*, si no hubiese sentido un hechizo aún más dulce en el trato con los habitantes»[126]. Sigue después la evocación de esas comidas en las que se «embriagaba por reconocimiento» y de «esas jóvenes y tímidas bellezas», que, sin embargo, le llamaban la atención por «la enorme amplitud de sus pechos», púdicamente opuestos a los de Julie.

Este paisaje, intermediario y contrastado, está claramente circunscrito: «Tan pronto inmensas rocas en ruinas colgaban sobre mi cabeza. Tan pronto altas y ruidosas cascadas me inundaban con su espesa niebla. Tan pronto un torrente eterno abría a mi lado un abismo cuya profundidad no osaban sondear mis ojos. A veces, me perdía en la oscuridad de un tupido bosque. A veces, al salir de una depresión, una agradable pradera alegraba de pronto mi vista. Una mezcla asombrosa de naturaleza salvaje y de la naturaleza cultivada mostraba por todas partes la mano de los hombres donde se hubiera creído que jamás habían penetrado: al lado de una cueva se encontraban casas; se veían pámpamos secos donde sólo se habrían buscado zarzas, viñas en tierras desprendidas, excelentes frutas en las rocas y campos en los precipicios.» Todo sucede como si la sensibilidad paisajística, tradicionalmente vinculada al campo, se extendiera, poco a poco, a las vertientes de las montañas, sin elevarse por ello hasta las cumbres nevadas. «La nieve me ahuyenta», dice Saint-Preux al principio de su carta. Rousseau «no es el hombre de los sublimes horrores»[127].

[126] *País y paisaje*, cursivas mías.

[127] J. Grand-Carteret, *La Montagne...,* ob. cit., pág. 378.

Lo pictórico, entonces preponderante en la representación paisajística[128], preside la metamorfosis, la pintura *informa* la escritura, que adopta sus valores ópticos para elaborar un cuadro poético: «Añadid a todo esto las ilusiones de la óptica, las cumbres de las montañas diferentemente iluminadas, el claroscuro del sol y de las sombras y todos los accidentes de luz resultantes por la mañana y por la tarde; os haréis una idea de las continuas escenas que no dejaron de suscitar mi admiración y que parecía que se me ofrecían en un verdadero teatro; pues la perspectiva de las montañas, al ser vertical, alcanza a la vista de una vez y más poderosamente que la de las llanuras, que no se ve más que oblicuamente, como huyendo, y donde cada objeto os esconde otro.» Por otra parte, no olvidemos a los que, tanto como los poetas, jugaron un importante papel en la invención de la montaña, en particular para los viajeros ingleses, de lejos mayoritarios, estoy hablando de los dibujantes-grabadores, Aberli, Rieter, Caspar Wolf, los hermanos Linck, etc. Ellos serán los que proseguirán la ascensión, inaugurando lo que Grand-Carteret llama «el período de los glaciares»[129], «los glaciares y no las cumbres»[130].

El gusto ha cambiado y la consulta de la *Enciclopedia* es, en este aspecto, muy instructiva. El artículo «Glaciares o Gletschers» (vol. VII), probablemente debido a Holbach, expresa con claridad el advenimiento de una nueva sensibilidad que se eleva cada vez más. Ninguna definición, pero de

[128] Un signo casi caricaturesco de esta preponderancia nos los provee el artículo «Paisaje» de la *Enciclopedia* (vol. XII), debido al caballero de Jaucourt, y que sólo habla de cuadros: «Es el tipo de pintura que representa los campos y los objetos que se encuentran en él.» Doble reducción: el paisaje ya solo es un campo pintado.

[129] J. Grand-Carteret, ob. cit., pág. 445.

[130] Ph. Joutard, *L'Invention du Mont Blanc,* ob. cit., pág. 98.

pronto, un juicio estético: «Puede que no haya un espectáculo más impresionante en la naturaleza que el de los glaciares suizos.» Sigue la descripción del de Grindelwald, entonces el más famoso (los 'glaciares' de Faucigny no se frecuentaron hasta más tarde), que el autor, sin embargo, jamás había visto. Trabaja, en efecto, de segunda mano, y su artículo, en lo esencial, no es más que un resumen entusiasta de la obra de J. G. Altmann (otro nombre predestinado), «un tratado de las *montañas heladas y de los glaciares de Suiza*» (1753). He aquí, según nuestro enciclopedista de café, «uno de los más bellos espectáculos que puedan imaginarse en la naturaleza, es un mar de hielo [...]. Este amasijo de pirámides o de montañas de hielo se asemeja a un mar agitado por los vientos, cuyas olas hubieran sido súbitamente atrapadas por el hielo, o mejor aún, se ve un anfiteatro formado por un ensamblaje inmenso de torres o de pirámides hexagonales. [...] Esto forma una vista de una belleza maravillosa.» El artículo merecería un largo comentario, pero me contentaré con destacar sus rasgos esenciales: el ditirambo, que prueba que la alta montaña se ha convertido, aunque solo sea de oídas, en una moda estética; y esta fusión de la montaña y del mar, paralizadas en su naciente sublimidad; la metáfora, por último, de las 'pirámides' (diez veces en el artículo), un cliché arquitectónico en adelante recurrente, puesto que lo volvemos a encontrar en Saussure —«altas pirámides» y de «grandes obeliscos»— en Kant, que, también de oídas, exalta la sublimidad de las *Eispyramiden*.

En este grado de la ascensión, parece que el espíritu de conquista, científico y deportivo, hayan tomado el relevo al de la sensibilidad poética. Parece ser que Haller, que nunca había recorrido el Faucigny, aconsejó a Saussure que fuera allí. El gesto es simbólico. Al poeta de los *Alpes*, la naturaleza, condescendiente, le ofrecía algún bello paisaje. Al sabio, que se izó mucho más alto, le proveía del más sublime de los laboratorios: «El físico, como el geólogo, encuentra en las altas

montañas grandes objetos de admiración y de estudio. Estas grandes cadenas, cuyas cimas taladran las regiones elevadas de la atmósfera, parecen ser el laboratorio de la naturaleza y la reserva de donde saca los bienes y los males que derrama sobre nuestra tierra, los ríos que la riegan y los torrentes que la devastan, las lluvias que la fertilizan y las tempestades que la asolan. Todos los fenómenos de la Física general están allí presentes con una grandeza y una majestad de la que no tienen ni idea los habitantes de la llanura»[131].

Los pintores se han quedado en el valle o a media ladera. Hasta los glaciares, podían 'componer' según los modelos consagrados. Lo vemos claramente con Aberli: «No sabéis todavía cuántos y qué tesoros encierra Suiza para nuestros pinceles y nuestros lápices. [...] Por un lado, escenas salvajes, más terribles que en cualquier otro lugar, debido a la gran elevación de nuestras montañas; por otro lado, bellas llanuras, lo bastante extendidas como para recordar la vista de los Países Bajos, e incluso marinas en los grandes lagos, de modo que un paisajista puede fácilmente encontrar modelos para composiciones de cualquier género. En nuestro trayecto, incluso hemos llegado a exclamar los dos a la vez: ¡Salvator Rosa!, ¡Poussin!, ¡Savari!, ¡Ruisdal! *[sic]* o ¡Claudio!»[132]. Extrañas referencias, tratándose de la montaña, pero que confirman la hegemonía de estos modelos pictóricos en la cultura occidental (véase más arriba). Y basta con leer las leyendas, con frecuencia bilingües, turismo obliga, que acompañan a las estampas para constatar que este pictoricismo sigue siendo preponderante para los ojos de los amantes de paisajes. Por ejemplo, para esta *View of the Source of the Arve, Drawn of the Spot an Painted by L. Belanger, Engraved by S. Merigot*:

[131] H.B. de Saussure, *Voyages dans les Alpes,* citado por Ph. Joutard, *L'Invention du mont Blanc,* ob. cit., pág. 126.

[132] Citado por J. Grand-Carteret, *La Montagne...,* ob. cit., pág. 440.

Las montañas de nieve que son las de Argentières y del Col Ferret, de donde surge el Arve, no son las más altas del país, pero se muestran de la manera más importante y forman con las peñas de delante del cuadro y las diferentes vertientes el anfiteatro más magnífico. Hay, en el conjunto de esta escena, así como en sus detalles, una riqueza y una grandeza que superan todo lo que ha creado la imaginación de los Salvator Rosa y de los Ruysdale *[sic]*, y tiene esa feliz proporción entre las partes del paisaje que hace que se destaquen mutuamente. Los glaciares proporcionan el carácter del país, pero no están lo suficientemente cerca del ojo como para perjudicar a la armonía del cuadro y, después de entregarse al entusiasmo que una escena semejante no puede dejar de provocar en todo hombre sensible a las bellezas de la naturaleza, el espectador, si es pintor, puede considerar esta vista según las reglas de su arte y encontrar un nuevo tema de admiración»[133]. Escenografía, tabulación, pictoricismo. Y siempre esa distinción, fundamental, del país y del paisaje. Pero, precisamente, es necesario ser pintor para pasar del uno al otro, integrar el país en el marco de un paisaje. Desgraciadamente, pronto faltarán estos modelos. Sin duda, como señala Starobinski, «el recuerdo de los cuadros pintorescos, a lo Salvator Rosa, jugó un papel importante en el descubrimiento de la montaña. La pintura había instruido a la mirada»[134]; pero todos estos nombres, Salvator Rosa, Poussin, Savari, Ruysdael y Claudio, invocados por Aberli, están ya 'superados' desde el momento en que nos acercamos a la región superior.

Algo semejante sucede con los pintores contemporáneos, incapaces de *convertir en paisaje* estos países, y Grand-Carteret, implacable, constata «el fracaso de Vernet», «el fraca-

[133] Citado *ibid.,* pág. 423.

[134] Jean Starobinski, *L'Invention de la liberté, 1700-1789,* Lausanne, Skira, 1964, pág. 160.

so de la pintura»[135]. Otra leyenda de una estampa —*Vista del manantial del Trient y del glaciar del que surge*— es significativa en este aspecto, puesto que la pintura se autoexcluye: «Las montañas majestuosas que delimitan el horizonte son tras las que tiene su origen el Drance. Si se avanza más, ya sólo se ven montañas y valles de nieve y rocas de granito, y sin las huellas de los cazadores de gamuzas se estaría completamente separado de todo lo que recuerde al hombre: entonces, estas escenas, aunque sublimes, ya no son de la naturaleza apropiada para ser reproducidas por la pintura»[136].

Este fracaso parece definitivo y es un suceso importante en la historia de las artes. Los pintores, sin duda, no capitulan tan pronto y veremos a Töppfer (en 1832) recordarles sus deberes: «Que esta poesía de la zona superior alpestre sea accesible al arte, que todavía solo toca tímidamente estas escenas de las cumbres...» Un año antes, en sus *Neuf Lettres sur la peinture de paysage,* Carus atribuye incluso una misión

[135] J. Grand-Carteret, *La Montagne...,* ob. cit., págs. 466 y 490. S. Briffaud hace la misma constatación para los Pirineos: «El artista aquí solo podrá andar tras las huellas del sabio. Va con retraso en este mundo nuevo que sus pinceles no están adiestrados para reproducir.» Gustave Doré «firma la renuncia casi definitiva de la pintura a servir de prolongación a la mirada del naturalista» (art. Citado, págs. 243 y 254).

[136] Citado por J. Grand-Carteret, *La Montagne...,* ob. cit., pág. 517. La misma abdicación volvemos a encontrarla un poco después, en Pierre-Henri de Valenciennes, en sus *Reflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage:* «Los glaciares de los Alpes y de los Pirineos son muy curiosos para los sabios y los naturalistas. No ofrecen la misma ventaja al pintor. No obstante, aconsejamos a los jóvenes artistas que los vean e incluso que hagan algunos estudios, cuyos detalles podrán serles útiles en algunas ocasiones. Pero, lo repetimos, estos fenómenos son más admirables que pintorescos. En consecuencia, hay que emplearlos con moderación.»

mesiánica, a la vez artística y científica, al pintor: 'desvelar la historia de las montañas'. «¡Con qué claridad se expresa esta historia en ciertos estratos y en ciertas formas de montañas, hasta el punto de imponer, incluso al ignorante, la idea de esta historia! ¿No es el artista, entonces, libre para destacar todo esto y proporcionar, en un sentido superior, paisajes históricos? [...] Ese artista llegará, estoy seguro. Un día aparecerán paisajes de una belleza más grande y más significativa que los pintados por Claudio y por Ruysdael. Serán cuadros puros de la naturaleza, pero de la naturaleza vista con los ojos del espíritu, que se mostrará en ellos en una verdad superior, y la técnica, cada vez más perfeccionada, les aportará un brillo del que no eran capaces las obras anteriores.» Lo que quiere Carus es, con el espíritu de Saussure y de la Ilustración, «un paisaje verdaderamente geognósico» o, como dice también, «una fisiognomía de las montañas»[137].

Combinemos los dos deseos: acceso a la zona superior (Töppfer) y «geognosia» (Carus). Lo que obtenemos es la fotografía, y no la pintura, de montañas que, a pesar del talento de los Diday, Clame, Hodler y Segantini, no dejará de declinar, antes de ser definitivamente suplantada por su rival en las publicaciones científica y turísticas. Los verdaderos discípulos de Saussure son Braun, Bisson, Martens, Civiale. Carus recomendaba al 'joven pintor paisajista' que «respetara las relaciones que armonizan necesariamente ciertas formas montañosas con la estructura interna de sus masas». Civia-

[137] Carl-Gustav Carus, *Neuf Lettres sur la peinture de paysage,* seguido de *L'Esquisse d'une physyognomie des montagnes,* trad. Fr. en *De la peinture de paysage dans l'Allemagne romantique,* París, Klincksieck, 1983, págs. 104-105 y 134-136. Hay edición en español: Carl Gustav Carus, *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Madrid, Visor, 1992. Traducción: José Luis Arántegui.

le señala que él «buscaba naturalmente los puntos mejor situados para hacer salir la estructura de las rocas, la disposición regular o anormal de los estratos, las fragmentaciones o los pliegues que presentan [...], es decir, todas las circunstancias que hacen que el recorrido por los Alpes sea tan fructífero para el geólogo como interesante para el turista»[138].

¿Cómo explicar la seducción de estas fotografías? Paradoja: los fotógrafos, al plantearse objetivos científicos y alejarse de los modelos pictóricos, se convirtieron en auténticos artistas, en inventores de paisajes, incluso aunque a menudo —empezando por Civiale— pretendieran lo contrario. A nosotros, que tenemos la mirada grabada con imágenes, películas, carteles, tarjetas postales, etc., nos cuesta imaginar que los contemporáneos de Martens y de Bisson *no hubieran visto nunca eso*. Algunos pudieron haber percibido la montaña, pero nadie *la había visto así*. Tomemos *Le Pic d'Azpiglia* de Civiale (Il. 22). Desde Caspar Wolf a Calame, decenas de pintores han representado cumbres. Y esta fotografía las relega a todas a la prehistoria de los museos. ¿Entonces, qué pasó? Sencillamente esto: el nacimiento del 'paisaje histórico', en el que se percibe, por primera vez, la fuerza del relieve. Doble impresión: que el paisaje viene a nuestro encuentro, que surge ante nuestros ojos por una especie de didactismo orográfico, pero también que el objetivo ha atravesado la costra del macizo para, taladrándolo, sacarlo a la luz. Geognosia. Radiografía de la roca. Nunca el verbo percibir había tomado un sentido tan activo, tan agudo: percibir para ver. ¿Quién se atrevería ya a hablar de registro ruti-

[138] Aimé Civiale, *Rapport présenté à l'Academie des sciencies et relatif à des études photographiques sur les Alpes, faites au point de vue de l'orographie et de la géographie physique,* 1866. He analizado esta conquista final de la montaña en *Montagne. Photographies de 1845 a 1914,* París, Denoël, 1984.

nario, de «archivos de la memoria» según la fórmula que Baudelaire, en su *Salon* de 1859, aplica a la fotografía? Si, como intento demostrar, la función del arte es la de instaurar en cada época modelos de visión (y de comportamiento), entonces Bisson (Il. 25), Civiale, Soulier (Il. 23 y 24), Donkin son artistas, puesto que nuestra mirada depende todavía, en gran parte, de los 'paisajes históricos' que ellos crearon hace ahora más de un siglo.

La invención del mar

Mencionaré más rápidamente la invención del mar, cuyas etapas ha trazado Alain Corbin, en *Le Territoire du vide*[139]. Del mismo modo que la montaña se escalona en niveles —valles altos, glaciares, cumbres— cuya conquista ha sido progresiva (extensión vertical), el mar se diversifica en figuras —la playa, la duna, los acantilados, el puerto, la alta mar, la tempestad, etc.—, cuya apreciación estética supone miradas diversas, es decir, modos de artealización diferentes.

El siglo XVII, orófobo, no ignoró ni aborreció el mar. Pero se trata de un mar cercano, apacible y domesticado, una prolongación de ese campo que agrada a la mirada cultivada. Por ejemplo, precisamente, la Campanie, visitada muy pronto, sobre todo por los ingleses, y que se convertirá, en el siglo XVIII, en etapa obligada de uno de esos viajes pintorescos y pedagógicos en los que se delectan los Ilustrados. De nuevo aquí, la artealización pictoricista es requisito indispensable, con nombres que ya nos son familiares, Poussin, Claudio y Salvator Rosa, pero con frecuencia enriquecidos con referencias lite-

[139] A. Corbin, *Le Territoire du vide,* ob. cit., La crítica de P. Camporesi, *Les Belles Contrées,* ob. cit., «La mer et le littoral» págs. 113 y sigs. me parece poco pertinente.

rarias, de Virgilio en particular. Lo mismo puede decirse de los Países Bajos, donde Scheveningen constituye, desde mediados del siglo XVII, un paisaje, un mar artealizado por una pictorización intensa, las marinas de Van Goyen, Ruysdael, y muchos otros. Lo que aporta el siglo XVIII es, fundamentalmente, una visión diferente del mar, violenta, salvaje, grandiosa, en una palabra: sublime. Supone otra modelización, en la que el pintor, en alta mar al igual que en alta montaña, descubre sus límites y tiene que ceder su sitio al poder de la escritura y, más tarde, al de la fotografía y el cine.

A finales del siglo XVII y a principios del XVIII, salvo algunos sitios pintorescos, como los que acabamos de mencionar, el mar está todavía en lo que yo he llamado el grado cero del paisaje. Abundan los testimonios y Corbin precisamente les ha dedicado su capítulo inicial. «Les racines de la peur et de la repulsion». «En el *Telémaco*, que no es más que una sucesión de escenas a orillas del mar, la playa, lugar de la huida, de los naufragios, de los llantos nostálgicos, es también el teatro favorito de los adioses y de las quejas desgarradoras [...]. En el alba del siglo XVII, Daniel de Foe sintetiza y reacondiciona estas imágenes nefastas de la orilla. [...] La playa no es ya sólo el teatro de las catástrofes cuyas huellas conserva»[140]. Al malestar de Montesquieu cuando atraviesa los Alpes y que, decididamente rendido, sufre de «un mareo espantoso» entre Génova y Porto Venere, le hace eco, en 1739, el abatimiento del presidente de Brosses, que había salido de Antibes para ir a Génova, un «abatimiento del alma tal que uno no se dignaría volver la cabeza para salvar la vida»[141].

[140] A. Corbin, *Le Territoire du vide,* ob. cit., págs. 24 y 26. *Les Aventures de Télémaque,* de Fénelon, se publican en 1699, *Robinson Crusoe,* en 1719.

[141] Président de Bosses, *Journal du voyage en Italie,* citado por A. Corbin, ibíd., pág. 29.

Esta repulsión no es solo física. Se funda en razones religiosas. Como la montaña, y sin duda incluso más, el mar está ligado a la maldición. Rostro y vestigio del Diluvio. «El océano se considera entonces, según los autores, el instrumento del castigo y, en su configuración actual, la reliquia de la catástrofe»[142]. Igual que para el 'país horrible', la conquista estética de este mar maléfico supuso una operación negativa y purgativa, la disolución de los prejuicios que pesan sobre la mirada. En esta doble historia —ascensión de la montaña, extensión del mar— dos fechas tienen un valor simbólico: 1761: *La Nouvelle Heloïse*, pero también los poemas de Ossian-Macpherson, *Fingal* y *Temora* (1760-1763). «La orilla caledonia se opone radicalmente a la escena arcadia. En Occidente se opera una renovación completa de las imágenes del mar»[143]. 1787: ascensión del Mont Blanc por Saussure y Balmat, pero también *Paul et Virginie* de Bernardino de Saint-Pierre. Todo sucede como si la artealización caminara en conserva, o mejor dicho, al mismo ritmo en las dos dimensiones, la altitud y la amplitud, y, sorprendentemente, con la misma entrega de poder de la pintura a la escritura. Hemos visto el 'fracaso' de Vernet en la alta montaña. En alta mar es menor. Sus *Tempestades*, como las de Loutherbourg, jugaron un papel incuestionable en la educación de la mirada. «Sus marinas, claros de luna, atardeceres, tempestades y naufragios acostumbraron a los visitantes de los Salones a unir las bellezas violentas o luminosas de las olas al 'horror sublime' de las montañas»[144]. Esta influencia, sin embargo, no puede compararse a la ejercida por Bernardino de Saint-Pierre, que anuncia los grandes escritores del mar del siglo siguiente, Chateaubriand, Hugo, Melville. También en este

[142] Ibíd., pág. 29.

[143] Ibíd., pág. 150.

[144] D. Mornet, *Le sentiment de la nature*..., pág. 290.

caso se dibuja, mucho antes de la invención de la fotografía, el declinar de la pintura figurativa, excluida de estos paisajes en los que se siente, de alguna manera, desterrada, o mejor dicho, *despaisajeada**, y condenada a la naturaleza próxima, y pronto a la abstracción, sin duda la única con capacidad para rivalizar con las palabras.

De lo bello a lo sublime

Cada paisaje tiene su lenguaje. Si el idilio arcadio encuentra normalmente el suyo en las composiciones claudianas, su defección es manifiesta en cuanto se trata de expresar lo sublime, que fue, en los últimos decenios del siglo, el paisaje por excelencia, pero también la categoría dominante de la nueva estética, hasta el punto de suplantar a veces a lo bello. Génesis ejemplar: vemos cómo la invención de una noción, o su reinvención, depende de una gestación artística, que la precede y la prefigura en la mirada cultivada, y más concretamente, cómo lo sublime se ha producido, en esa misma mirada, por el encuentro de dos paisajes recientes, la montaña y el mar: así lo sugiere el artículo «Glaciares» de la *Enciclopedia* y el comentario de Mornet sobre a las marinas de Vernet y de Loutherbourg.

Hay una historia de lo sublime occidental, cuyo comienzo los especialistas datan en 1674, fecha de la traducción de Boileau del tratado *Sobre lo sublime,* de Pseudo-Longino. Incluso pudiendo contestarse la distinción tradicional entre un sublime retórico (Longino-Boileau) y un sublime 'natural'[145] no

* El autor hace aquí un juego de palabras: *depaysée* (extraño al país)/*depaysagé* (extraño al paisaje), destacando así la diferencia entre país y paisaje y enfatizando en este último. *[N. de la T.].*

[145] El tratado de Pseudo-Longino ya menciona un sublime natural: «De

por ello es menos cierto que la mutación ya se llevó a cabo en el siglo XVIII. «Im 18. Jahrhundert erweitet sich der Begriff des *Sublime* aus das *Sublime dans les choses* (Marmontel)[146]: El concepto de lo sublime se amplia al «sublime en las cosas». J. Chouillet no se equivoca, por tanto, al afirmar que la estética de la Ilustración «ganó la adquisición de una nueva categoría, lo sublime» —aunque la palabra no sea nueva— pero no puede sostenerse que la «iniciativa se le deba a Burke»[147], que recoge, en efecto, la herencia de una tradición bastante larga, cuyo origen se remonta a finales del siglo precedente con la aparición de una sensibilidad paradójica, una especie de fascinación mezclada con repulsión por la montaña. Así, en Mme. Sévigné, que habitualmente manifiesta su aversión por todo lo que no sea el campo, el de Livry en particular, (siempre la proximidad a la ciudad). El Ródano, tumultuoso, y muy peligroso para la navegación, le resulta odioso (carta a Mme. De Grignan del 3 de marzo de 1671). Teme las «grandes olas», lo mismo que los Alpes, «cuyos caminos son más estrechos que vuestras literas» (carta a Mme. De Grignan del 2 de junio de 1672). Y, sin embargo, al final de su vida manifiesta una emoción extraña y premonitoria: «Nues-

ahí viene que, por una especie de inclinación natural, nuestra admiración por Zeus no se dirija a los pequeños ríos, a pesar de su transparencia y de su utilidad, sino al Nilo, al Danubio o al Rin, y mucho más aún al Océano; la pequeña llama que hemos encendido, que conserva la pureza de su brillo, nos sorprende menos aún que los fuegos celestes, aunque a menudo los alcance la oscuridad, y ésta merece menos nuestra admiración que los cráteres del Etna» (*Du Sublime*, XXXV). Hay edición en español: Demetrio / 'Longino', *Sobre el estilo. Sobre lo sublime*, Madrid, Gredos, 1979, 2002. Traducción: José García López.

[146] Peter-Eckhard Knabe, *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich,* Düsseldorf, Schwan, 1972, pág. 452.

[147] J. Chouillet, *L'Esthétique des Lumières,* ob. cit., pág. 169.

tras montañas son maravillosas en su exceso de horror; todos los días deseo tener un pintor para que represente la amplitud de todas estas espantosas bellezas» (carta a M. de Coulanges del 3 de febrero de 1695).

Pero serán los ingleses los que se internarán resueltamente en esta vía que conduce a lo sublime y a su teorización por Burke, cuyo verdadero precursor es John Dennis, en su famosa carta de Turín, del 2 de octubre de 1688, en la que relata su travesía por la Saboya y su paso del monte Aiguebelette: «un espectáculo horrible» *(a horrid prospect),* pero que procura «un horror delicioso» *(a delightful horror),* «un goce terrible» *(a terrible joy),* dos oximorones que pronto harán fortuna. En primer lugar con Addison, que evoca a su vez, en 1702, «el agradable horror» de las montañas y, diez años más tarde, en el célebre *Spectator*, «el exquisito horror» del océano; después, con Shaftesbury[148]; y, por último con Burke, que, en 1757, conceptualiza el oximorón para oponer mejor la categoría de lo sublime, entonces naciente, a la de lo bello, todavía prevaleciente. Lo bello procura placer (*pleasure*), lo sublime, delectación *(delight):* «No placer, sino una especie de horror delicioso, una especie de tranquilidad teñida de terror»[149] *(«not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort*

[148] «En *Los Moralistas, Rapsodia filosófica,* Shaftesbury se confiesa conquistado por lo sublime de los lugares salvajes, las altas montañas y los abismos, y explica el extraño placer que nos producen a la vez por su belleza intrínseca, por el testimonio de una finalidad superior de la naturaleza, por el sentimiento de la presencia del tiempo que deja las huellas de su despliegue en la diversidad de las capas geológicas, y, por último, por los símbolos que nos ofrecen del poder divino» (Baldine Saint Girons, Prólogo a su traducción de la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* de Burke, París, Vrin, 1990, pág. 30). El texto de Shaftesbury es de 1709.

[149] E. Burke, *Recherche philosophique...,* ob. cit., pág. 179. Hay edi-

of tranquility tigned with terror»). No se trata de una diferencia de grado, sino de una oposición de naturaleza. El campo es bello, 'placentero', el océano es sublime, 'terrorífico'. «Una llanura muy lisa y de vasta extensión no es seguramente una representación mediocre; la perspectiva puede extenderse tan lejos como la del océano; pero ¿llenará el alma de una idea tan imponente? De las numerosas causas de esta grandeza, el terror que inspira el océano es la más importante. El terror es, en efecto, en todos los casos posibles, de manera más o menos manifiesta o implícita, el principio de lo sublime»[150].

Esta distinción la retomará inmediatamente Kant en su *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1764): «El aspecto de una cadena montañosa, cuyas cimas nevadas se elevan por encima de las nubes, la descripción de un huracán o la que hace Milton del reino infernal, nos produce un placer mezclado de espanto. Y la visión de los prados salpicados de flores, de los valles donde serpentean riachuelos, donde pacen rebaños, la descripción del Eliseo o la pintura que hace Homero de la cintura de Venus nos producen también sentimientos agradables, pero que son sólo alegres y risueños. Para ser capaz de recibir con toda su fuerza la primera impresión, hay que poseer el *sentimiento de lo sublime*, y para degustar bien la segunda, *el sentimiento de lo bello*»[151]. Por eso, mientras que las mujeres tiene el sentimiento de lo bello, los hombre tienen el de lo sublime. Porque este último no reside en el objeto natural, sino en la disposición

ción en español: Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Madrid, Tecnos, 1987. Traducción: Menene Gras Balager.

[150] Ibíd., págs. 98-99.

[151] Kant, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime,* París, Vrin, 1969, págs. 18-19. Hay edición en español: Kant, *Lo bello y lo sublime. La paz perpetua*, Madrid, Espasa Calpe, 1946, 1982[7].

subjetiva de aquel que lo juzga, de ahí su función ética. En cualquier caso, me parece que los comentaristas de Kant no han subrayado bastante la función genética y genérica de los ejemplos. En este aspecto, es destacable que los dos pasajes más espectaculares de la *Crítica del juicio* (1791), aquellos en los que la doctrina kantiana de lo sublime encuentra sus fórmulas más fuertes, asocian precisamente el mar y la montaña, a partir de entonces inseparables y como confundidos en la misma visión, mar de hielo y montañas encrespadas:

> De donde se deduce, que lo sublime verdadero no está más que en el espíritu de aquel que juzga y que no hay que buscarlo en absoluto en el objeto natural cuya consideración suscita esta disposición del sujeto. ¿Quién llamaría, pues, sublimes a las masas montañosas sin forma, amontonadas unas sobre otras en salvaje desorden, con sus pirámides de hielo (*Eispyramiden*), o bien al sombrío mar en furia (*die düstere tobende See*)? [...] Peñas que se destacan audazmente y como una amenaza sobre un cielo en el que borrascosas nubes se juntan y se acercan durante los relámpagos y los truenos, volcanes con todo su poder devastador, los huracanes a los que sigue la desolación, el inmenso océano en su furia (*der grenzlose Ozean in Empörung gesetzt*), las cascadas de un río poderoso, etc., éstas son cosas que reducen nuestro poder de resistir a algo insignificante en comparación con la fuerza que les es propia. Pero si nos encontramos en seguro, el espectáculo es tanto más atractivo (*anziehend*) cuanto más terrorífico (*furchtbar*); y llamamos a estos objetos sublimes porque elevan las fuerzas del alma por encima de la media habitual y nos permiten descubrir en nosotros un poder de resistencia de un género totalmente distinto, que nos da el valor de medirnos con el aparente poder-total de la naturaleza[152].

[152] Kant, *Critique de la faculté de juger,* ob. cit., §§ 26 y 28.

El nacimiento del desierto

Podríamos multiplicar los ejemplos de invenciones de este tipo. Nuestro siglo las prodiga y su fecundidad, en este campo, es casi ilimitada, puesto que no hay entidad geográfica que no haya accedido o no acceda hoy a la dignidad paisajera. Empezando por el bosque, durante mucho tiempo hostil en el imaginario occidental, pero que el higienismo del siglo XIX[153] y el ecologismo del XX han idealizado con el refuerzo decisivo, como siempre, de las representaciones artísticas (la escuela de Barbizon para el bosque de Fontainebleau, etc.), hasta el extremo de que, según una reciente encuesta, está a punto de suplantar al mar y a la alta montaña en la predilección de los franceses. Pero hay también otros lugares que no gozan, como el bosque, de la plusvalía clorofílica del 'verde' (véase más adelante), por ejemplo las ciénagas, consideradas hasta hace poco malsanas hasta el punto de ser sistemáticamente desecadas y que actualmente están siendo rehabilitadas por razones no sólo ecológicas, sino también estéticas. Incluso los baldíos, que, a los ojos de algunos, están adquiriendo un valor paisajístico... Sin olvidar, por supuesto, todos los paisajes que nos descubren o, más bien, nos inventan la microfísica y la exploración espacial y que, sin duda, destacan, en lo esencial, avances tecnológicos, pero que nunca se inscribirían en la mirada colectiva si no estuvieran mediatizados, artealizados, como lo muestran con evidencia, para los paisajes submarinos, las películas de Cousteau y *El Gran Azul* de Luc Besson, o, para los paisajes planetarios, las producciones del *space art* americano y las obras

[153] Véanse los trabajos de Bernard Kalaoba, en particular *Le Musée vert. Radiographie du loisir en fôret,* París, Anthropos, 1981, reed. París, L'Harmattan, 1993.

de ciencia ficción. Por no mencionar los 'paisajes virtuales', cuyas primeras aplicaciones prácticas pueden parecer decepcionantes, pero que, sin embargo, parecen tener un futuro ilimitado.

Consecuentemente, tenemos que preguntarnos qué puede significar la cuestión tan querida por los Casandras ecologistas de 'la muerte del paisaje', cuando asistimos, por el contrario, a una proliferación pletórica de los mismos, hasta el punto de que más bien habría que temer su saturación y deberíamos preguntarnos sobre la capacidad de nuestras pobres miradas para absorber todos estos modelos que se nos ofrecen. Volveré sobre ello al final de este capítulo, pero antes, querría examinar un último ejemplo, el del Desierto, que ilustra de forma particularmente didáctica y espectacular, la transformación de un país en paisaje.

Partamos, como de costumbre, de lo que yo llamo el grado cero del paisaje, en este caso, el país más ingrato, inhóspito y abandonado, salvo por los nómadas y por algunos locos eremitas. Chantal Dagron y Mohamed Kacimi han descrito magníficamente la repulsión que, desde el alba de los tiempos, se ha sentido por el desierto: «De Herodoto a Flaubert, de Estrabón a Nerval, cualquiera que holle el país sólo mirará lo que el paranoico índice le prescribe que vea desde hace tres mil años: el Nilo, sólo el Nilo. Nunca el desierto que lo rodea»[154]. La mirada bíblica no es, en el fondo, diferente, aunque ahí el desierto se vea investido de una función iniciática y purificadora, extrañamente ligada al número cuarenta: la travesía del desierto del pueblo hebreo dura cuarenta años. El ayuno de Jesús en el desierto dura cuarenta días (el desierto acuático del Diluvio ya había durado cuarenta días...) La visión islámica es aún más negativa. Lo hemos visto con el paraíso

[154] Chantal Dagron y Mohamed Kacimi, *Naissance du désert,* París, Balland, 1992, pág. 38.

coránico, que exalta la sombra y los licores y relega a los condenados a la hoguera del desierto. «El Corán, como si quisiera esconder a su tierra natal, Arabia, hasta qué punto su suelo era estéril, callará la existencia del desierto. *Hemos hecho del agua todo ser viviente*», dice Dios a su Profeta. Nacido del desierto, el Islam se mostrará completamente amnésico respecto al desierto. Se trataba de liberar a los árabes del dominio de las arenas, de darles una tierra prometida, envés absoluto de la suya. [...] El Islam, por tanto, habría conseguido exorcizar espiritualmente el desierto y superarlo temporalmente. En cuanto murió el Profeta, La Meca se vació. Lo que más temía era, decía, que su pueblo volviera un día al desierto. El Islam, entonces, se apresuró a abandonar su cuna para ir a establecerse a las orillas del Eufrates, del Tigris y del Guadalquivir. A Bagdad, Damasco y Granada»[155].

Esta *eremofobia*, análoga a la oro y a la talasofobia, ya mencionadas antes, perdurará a lo largo de los siglos. 'País horrible' donde los haya. La colonización francesa solo se aventura en el Sahara en escasas expediciones, siempre arriesgadas, a menudo desventuradas y a veces desgraciadas (la época patética de René Caillé). Habrá que esperar hasta el siglo XX, con el progreso de la mecanización (la célebre 'misión Citroën') y, sobre todo, el descubrimiento de yacimientos petrolíferos y después el surgimiento del turismo 'ascético' para que el Sahara, emblemático para la mirada occidental, de país que era, reservado a los nómadas y a los 'aventureros' (Ch. de Foucauld, Psichari, Peyré, Saint-Exupery, etc.), se convierta, por fin, en paisaje. Es verdad que no cualquier país. Michel Roux ha demostrado perfectamente que el país elegido como paisaje no es el preponderante desde el punto de vista geo-

[155] Ibíd., págs. 46-47. Sin embargo, no puede excluirse una cierta mística del desierto si «Sahara» *(Al-shara)* significa «desierto», «ocre», «ardiente», pero también «verdad».

gráfico, sino todo lo contrario: aunque el reg, «una superficie plana, de débil declive, cubierta de un enlosado de piedras mezcladas con arena gruesa, de limo o de arcilla», «es indudablemente la forma dominante de los desiertos»[156], «en el imaginario occidental, se ha suplantado por el erg, formación arenosa a menudo cruzada por souf, dunas de aristas sinuosas, importante, cierto (80.000 km² el gran erg occidental), pero en absoluto preponderante. Así es como la duna se ha convertido en la forma paisajística emblemática»[157]. «La arena es una metonimia del Sahara»[158]. «No hay más desierto que el de arena»[159]. *El reg sigue siendo un país, mientras que el erg se convertía en paisaje* (conviene, no obstante, añadirle los relieves tabulares, los hamadas y los tasilis, que también han gozado, aunque en menor medida, de 'promoción' paisajística).

¿Cómo explicar esta hegemonía de la arena[160], que carac-

[156] Michel Roux, *Le Desert de sable. Le Sahara dans l'imaginaire des Français (1900-1994),* París, L'Harmattan, 1996, pág. 8.

[157] Ibíd., pág. 10.

[158] Ibíd., pág. 11.

[159] Ibíd., pág. 67.

[160] Michel Roux proporciona los resultados de una encuesta que efectuó entre trescientos alumnos de un instituto de secundaria: «Se suponía que todos habían estudiado el medio desértico. La primera pregunta les invitaba a enumerar los tipos de paisaje del Sahara. El examen de las respuestas resultó muy significativo: las palabras *erg, duna y arena* representaban el 79% de las referencias léxicas, mientras que la palabra *reg* y las expresiones que pueden hacer alusión a ella, como llanura pedregosa, representaban sólo el 4,3%» (ob. cit., pág. 8). Un estudiante chileno, Daniel Pardo, me relató hace poco una anécdota sintomática a propósito del desierto de Atacama. Si se les pregunta a los niños y a los adolescentes de las ciudades alejadas sobre cómo se representan el desierto, mencionan dunas, oasis y palmeras, totalmente ausentes en este desierto.

teriza, tanto en la iconografía como el texto, no sólo los catálogos turísticos —«Los precios de los circuitos son prácticamente proporcionales a la cantidad de arena»[161]—, sino también las obras pedagógicas y científicas? Me inclino a creer, como Michel Roux, que la selección, la elección del erg en detrimento del reg, incluso entre los geógrafos, que, sin embargo, no ignoran la preponderancia del segundo sobre el primero, se realiza por la proyección estética del modelo marino (duna y ola), ya instalado en la mirada occidental; una artealización sin duda más o menos consciente en la literatura erudita, pero totalmente deliberada en el discurso turístico. «Cuando se hace un recuento de las metáforas marinas, es sorprendente su número, su constancia y sus similitudes en todos los autores. [...] El erg es para todos un océano de dunas; con sus islas, sus archipiélagos, con sus orillas batidas por las olas»[162].

Podríamos realizar una investigación comparable a propósito del desierto americano. «Hasta el siglo XIX, no se hizo célebre como paisaje el espacio salvaje (*wilderness*) en Estados Unidos»[163]. John Dixon Hunt señala, por su parte, que la transformación de este país en paisaje no se hizo de golpe y que América tuvo que forjarse sus propios modelos de artealización, tanto *in visu* como *in situ* (véase más arriba la predilección del *Land Art* por el desierto), y renunciar, poco

[161] Ibíd., pág. 141.

[162] Ibíd., pág. 49. Véase también los cuadros de las páginas 124 y 125, particularmente edificantes. La misma hipótesis «marina» en Virginie Costanza, en su memoria de D. E. A.: *Le Désert, premier voyage, dernier paysage,* École d'architecture de Paris-la-Villete y EHESS, 1992.

[163] Augustin Berque, «Paysage, milieu, histoire», en *Cinq propositions pour une théorie du paysage,* Seyssel, Champ Vallon, 1994, pág. 28. Berque remite al libro de R. Nash, *Wilderness and the American Mind,* New Haven y Londres, Yale University Press, 1973.

a poco, a los modelos heredados de la vieja Europa (Poussin, Claudio, Salvator Rosa), cada vez más obsoletos a medida que se avanzaba hacia el oeste. «En el valle del Hudson, al norte de la ciudad de Nueva York, los pintores se afanaron por realizar paisajes en términos tomados prestados de la pintura paisajista europea —de Poussin, de Salvator Rosa— pero, y esto es significativo, frente al paisaje inmenso, desmesurado, irreductible, su tentativa fracasó. Más lejos, por supuesto, las llanuras del Centro-Oeste, los desiertos occidentales, las montañas Rocosas, todo sobrepasaba incluso lo sublime europeo en la colosal imprecisión, imponiendo así al pintor un desafío imposible»[164]. «Robert Frost y Wallace Stevens evocan un paisaje sin orden, estéril, gris, desértico, informe, un país "que se hace realidad vagamente hacia el oeste", *vaguely realising westwards*, "sin historia, sin arte, sin adornos" *unstoried, artless, unenhanced*»[165]. De nuevo encontramos aquí buenos ejemplos de lo que yo llamo artealización 'perversa' —lo que no le resta ni un ápice de eficacia ni podría condenarla en nombre de no sé qué ética, que la estética no necesita para nada—, cuando el arte, contra toda objetividad (¿pero, qué objetividad?), impone su sentencia a la realidad. De este modo, el desierto del western, ese paisaje emblemático, es una pura invención holliwoodiana: «Los lugares donde se han desarrollado los acontecimientos argu-

[164] J. D. Hunt, «¿Le Paysage américain est-il devenu non européen?» art. cit. (pág. 43, n. 2), pág. 64. Yves Berger restablece la tradición europea cuando artealiza las *mesas* americanas: «Las que, en el desierto de arena plegada como olas, son como marcas. Las que, cerca de Chama en la frontera de Colorado, se separan para que el viajero descubra praderas inundadas de sol, donde pacen vacas agrestes, y entonces atravesáis, en la América súbitamente abolida, un cuatro de Daubigny...» (*La Pierre et le Saguaro,* París, Grasset, 1990, pág. 23).

[165] Artículo citado, pág. 61.

mentales del western y que son los que han marcado la formación de la nación americana *no están situados allí* y no corresponden a los que se han utilizado como decorado natural. [...] Dicho de otro modo, el paisaje tipo, convertido en modelo de referencia permanentemente retomado e imitado, en suma, la *convención*, corresponde a lugares y a paisajes que *no fueron* el escenario de los sucesos de la conquista del Oeste»[166]. ¿Qué razones comerciales, culturales, estéticas inspiraron la elección de los productores y de los realizadores? Lo ignoro. En todo caso, es este paisaje el que, mediante la ilusión cinematográfica, se impuso a la mirada planetaria.

¿Muerte del paisaje?

¿Qué significa «muerte del paisaje»? Éste fue, hace una quincena de años, el título, interrogativo, de una obra colectiva ahora ya histórica[167]. Ya he respondido parcialmente a esta pregunta, por cuanto estoy convencido de que, lejos de empobrecerse, nuestra visión paisajística no deja de enriquecerse, hasta el punto de que esta exuberancia —cada decenio nos entrega su lote de nuevos paisajes, en los que el arte y la técnica se prestan mutuo apoyo— podría recargar la mirada y provocar, con la saciedad, la nostalgia de un tempo en el que solamente el campo bucólico, tan querido por algunos ecologistas, tendría derecho de ciudadanía (iba a decir de ceguera*) en nuestra mirada estética. Pero querría reto-

[166] Michel Foucher, «Du désert, paysage du western», *Hérodote, 7,* 1977, págs. 131-132, reimpreso en *La Théorie du paysage en France (1974-1994)*, ob. cit., pág. 74.

[167] *Mort du paysage?* ob. cit. (supra cap. I).

* El autor hace un juego de palabras facilitado por la cercanía fonética de los términos *cité* (ciudad) y *cecité* (ceguera). *[N. de la T.].*

mar esta cuestión más radicalmente recurriendo, otra vez más, a la herramienta teórica con la que me he pertrechado, la doble articulación: *país/paisaje,* por una parte, y artealización *in situ/in visu*, por otra.

In situ. La confirmación de defunción significaría que, efectivamente, hemos deteriorado, si no destruido, nuestros paisajes tradicionales, reducidos al estado de 'país' por nuestras agresiones y nuestra incuria. A pesar de algunas iniciativas, por lo demás equívocas (véase más arriba), cada vez está menos asegurada la conservación del territorio rural por parte de los agricultores, con la extensión de los eriales como horizonte. Algo semejante sucede con nuestras ciudades, y sobre todo con sus inmediaciones, zonas industriales saturadas de paneles publicitarios, a pesar de la ley de 1979, extrarradios siniestros, viviendas ilegales, 'rurbanización', letanía constante.

In visu. La cuestión se plantea de forma totalmente diferente: ¿disponemos de modelos que nos permitirían apreciar lo que tenemos ante los ojos? Parece ser que no. Ante nuestras ciudades, e incluso ante nuestros campos, estaríamos en la misma indigencia perceptiva (estética) que un hombre del XVII respecto al mar y a la montaña. Es un 'país horrible' que solo suscita repulsión.

De la conjunción de estos dos factores —deterioro *in situ*, desamparo *in visu*— procede la crisis actual del paisaje. ¿Pero es una crisis tan grave? Yo creo que descubre, sobre todo, la esclerosis de nuestra mirada, que quiere lo viejo (recordemos el hermoso texto de Proust sobre el artista oculista), y el recurso nostálgico a modelos bucólicos, más o menos caducos, a *años de* país, país *con años**. Todavía no sabemos ver nues-

* De nuevo el autor se complace con las posibilidades que le ofrece la similitud fonética e incluso gráfica de estos tres términos *(paysage/paysâge/paysâgés)* y que le permite crear unos neologismos cargados de referencias. *[N. de la T.].*

tros complejos industriales, nuestras ciudades futuristas, el poder paisajístico de una autopista. Somos nosotros los que tendremos que forjar los esquemas de visión que nos los conviertan en estéticos[168]. Por ahora, nos complacemos con la crisis, pero quizá sea de esta delectación *crítica* de donde saldrán los modelos de mañana.

Respecto a esto, me ha impresionado mucho el volumen —*Paysages Photographies*[169]— publicado hace poco por Datar*. Este balance de los años ochenta es sintomático: pocos paisajes rurales o 'naturales', por el contrario, una insistente predilección por la decrepitud: vertidos, escombros, terrenos baldíos, suburbios obreros, ciudades siniestradas, fábricas desafectadas, etc. Incluso las dunas están mancilladas de desperdicios. Paisajes de *de-*, de la decepción, del desecho. ¿Hay que imputar a los responsables de la obra una voluntad deliberada de des-terrar, des-*paisajear*, en el sentido violento, brutalmente defectivo, del prefijo. Le pregunté su opinión a Lucien Chabason, entonces jefe de gabinete del ministro de Medioambiente. Me respondió: «Es el anti-cromo. Pero no hay lugar para sorprenderse cuando los artistas expresan algo tan fuerte. Es su papel. Están, como siempre, por delante de nosotros, anticipan nuestra experiencia»[170].

[168] ¿Hay que llegar incluso a forjar los esquemas del caos, como he creído poder aventurar, cierto que en otro contexto, con «Éloge du désordre», *Chaos-Harmonie-Existaence,* École d'architecture de Clermont-Ferrand, 1994. Kasouo Shinohara alababa, no hace mucho, «la belleza del caos» en «Villes, chaos, activités», *Cahiers du C.C.I.,* nº 5, 1988.

[169] *Paysages Photographies. En France les années quatre vingt. Mission photographique de la Datar,* París, Hazan, 1989.

* Datar (Delegación para la Ordenación del territorio y acciones regionales.). *[N. de la T.].*

[170] Lucien Chabason, «Entretien avec Alain Roger», en *Maîtres et protecteurs de la nature,* Seyssel, Champ Vallon, 1991, pág. 319.

Admito gustoso, con Lucien Chabason —y también algunos otros: Adorno, Francastel, Mac Luhan, etc.—, que el arte ejerza esta función de anticipación[171].

Pero creo que las fotografías de la Datar son más bien paisajes *críticos*, en el doble sentido del término. Sí, muerte del paisaje tradicional: el anti-cromo, el anti-Corot. En este aspecto, el balance está lejos de ser tan negativo como podría creerse en una ojeada por encima de la obra, al ver en ella solo un escaparate de la abyección contemporánea. La fealdad nunca es definitiva, nunca irreparable, y la historia nos demuestra que el arte siempre puede reducirla, neutralizarla, metamorfosearla[172]. E.S. Casey menciona «la insistencia» y «la rudeza prosaica» —«*Whitout shadows, without magnificence / The flesh, the bone, the dirt, the stone*»— sólo para destacar hasta qué punto «incluso estas 'cosas' pueden resultar poéticas; cualquier cara de la naturaleza tiene la posibilidad permanente de ser vista como poética, sobre todo cuando se enfoca a través de un poema»[173]. La carne, el hueso, la mugre, la piedra, ¿cómo no pensar en nuestros suburbios leprosos y en los cuerpos humillados que se empeñan en sobrevivir? Lo que no significa que haya que dejar la mugre y la piedra en su estado y contentarse con 'poetizarla'. La evidencia, en su gravedad poética, habla, al contrario, de la urgencia de elaborar un nuevo sistema de valores y de modelos que nos permita artealizar *in situ*, y también *in visu*, 'el horroroso país' que estamos condenados a habitar. Queda por saber si se trata de un voto piadoso o si nos es posible descubrir los signos precursores de una próxima modelización, en resumen, si esta-

[171] Alain Roger, *Art et anticipation,* París, Carré, 1997.

[172] He desarrollado esta tesis de la «redención» de la fealdad por el arte en *Nus et Paysages,* ob. cit., cap. IV, «La laideur», págs. 217-269.

[173] E. S. Casey, «Le poétique», *Revue d'esthétique,* 1996, pág. 321. Los dos versos citados son de Wallace Stevens.

mos en condiciones de prever el futuro. No me aventuraré a responder y me contentaré, modestamente, con reunir algunos indicios, descubrir algunas huellas, seguir algunas pistas.

La primera es la que abrió, hace ya más de cuarenta años, Francastel. En lugar del espacio euclidiano, él veía en los pintores (de ahí los límites de su prospectiva) la gestación de nuevos espacios, por lo demás heterogéneos: espacios-curvos, espacios-fuezas, espacios-polisensoriales, etc. «Nuestra época se empeña en adquirir una especie de experiencia directa de las fuerzas de la naturaleza. Se deja de considerar que el universo esté hecho para el hombre-rey y a su imagen y que el rostro de la tierra sea, por hipótesis, el rostro del mundo. Se abandona la idea de que el universo es la ampliación al infinito del cubo escenográfico en cuyo centro se desplaza el hombre-actor. La figuración del espacio deja de ser una descripción pintoresca y decorativa para convertirse en un registro de gestos o de acciones elementales y de sensaciones experimentadas en el plano de la consciencia, con arreglo a la coincidencia de los diferentes sentidos. [...] ¿Quién no ve que estamos muy cerca de llegar a experimentar sensaciones familiares al hombre que vuela, al hombre que hace surgir, hasta bajo la influencia de la razón, los juegos complejos de su inconsciente? Figuración espacial moderna, figuración espacial fundada en el análisis de reflejos, figuración psico-fisiológica y ya no óptica en el sentido euclidiano del término»[174].

Este análisis me parece totalmente transferible al del paisaje. La invasión de lo audiovisual, la aceleración de las velocidades, las conquistas espaciales y abisales nos han enseñado y obligado a vivir en nuevos paisajes, subterráneos, submarinos, aéreos: en Nadar, ya encontramos hermosas

[174] P. Francastel, *Peinture et Société,* ob. cit., págs. 198-199. «Parece probable que nuestra época inaugure la edad de una la exploración polisensorial del mundo». Ibíd., pág. 212.

páginas sobre la embriaguez de la 'fotografía aerostática'; paisajes más dinámicos: hace ya casi un siglo que Proust descubría (inventaba) el paisaje 'en coche'; paisajes sonoros (los *soundscapes* de Murray-Schafer y las creaciones de Jean-François Augoyard), olfativos (Nathalie Poiret), y tantos otros registros todavía no explorados, o aún insospechados; paisajes también más agresivos, que el cine nos impone, al contrario que el mito arcadio, tan querido por la vieja Europa.

La segunda pista es la del palimpsesto. Me sorprende la recurrencia a este tema actualmente. François Dagognet lo desarrollaba hace poco en el centro Georges Pompidou. Michel Conan hace, por su parte, «el elogio del palimpsesto», que opone a lo 'panorámico', impuesto por el Renacimiento: «Las formas modernas de apreciación del paisaje suponen una parte creciente en esta exploración de la naturaleza construida o más o menos cultivada, al abordarla como un palimpsesto sobrecargado con múltiples escrituras»[175]. Y volvemos a encontrar esta idea en Bernard Lassus, la de un «paisaje milhojas», que tiene mil capas y mil profundidades, ópticas, hápticas, kinestésicas, cenestésicas, memorizadas, imaginarias, etc.[176].

¿Cómo nombrar a esta concreción dinámica, a esta condensación polisensorial, a esta constelación virtual? A veces, me parece que si yo inventara este vocablo, sería, con humor, humildad, semejante a aquel que, en otro tiempo, en algún lugar de Flandes, reinventó *Landschap*, y que este breve tratado podría cambiar de título o, al menos, enriquecerse con un ensayo de arte-ficción paisajística.

[175] Michel Conan, «Eloge du palimpsesto», en *Hypothèses pour une troisième nature,* Londres, Coracle Press, 1992, pág. 51.

[176] Bernard Lassus, «Pour une poétique du paysage. Théorie des failles», en *Maîtres et protecteurs de la nature,* ob. cit., pág. 253. «El paisaje debe interpretarse como un *palimpsesto*» (Marcel Roncayolo, «Le paysage du savant», en *Les Lieux de la mémoire,* t. II, *La Nation,* París, Gallimard, 1986, pág. 517).

6

VIAJE Y PAISAJE

El extrañamiento

Exiliado en el año 8 d.C. por haber escrito su escandaloso *Arte de amar* (es el objeto principal de la acusación oficial), también, sin duda, por haber sido el amante de Julia, hija de Augusto, y por muchas otras razones, Ovidio se lamenta en estos términos: «*Excercent illi sociae commerica linguae* («Ellos usan una lengua común a todos») *Per gestum res est significanda mihi* (Yo debo hacerme entender por gestos») *Barbaus hic ego, qui non intelligor ulli* («Aquí el bárbaro soy yo, que nadie me entiende»)[177].

La fórmula de Ovidio —*Barbarus hic ego*—, me parece que es adecuada para extenderla al viaje cuando éste se vive como un exilio, extrañamiento, desamparo. Uno se siente perdido, en el abandono, privado de sus referencias habituales, condenado a una especie de autismo, la pérdida del contacto vital con la realidad, de la que hablan los psiquiatras. La 'barbarie' no es sólo ni esencialmente lingüística: aunque casi dominemos la lengua indígena, podemos sentirnos recha-

[177] Ovidio, *Tristes,* libro V, x, 37. Hay edición en español: Publio Ovidio Nasón, *Tristes. Ponticas*, Madrid, Gredos, 2001.

zados, como un cuerpo extraño, por la falta de modelos culturales que nos permitan apreciar el país o, sencillamente, aprehenderlo. Éste es el extrañamiento que querría comentar brevemente, pues constituye la contraprueba (dolorosa) de la tesis expuesta en este libro y como el revés de la artealización.

El autismo del vacío

La primera forma de autismo es la del vacío. Esperábamos un paisaje y sólo encontramos un país, es decir, las penas o la inquietud, si no la hostilidad. ¿Desterrados? Más valdría decir 'enterrados', reducidos a este país, a este sucio país sin paisaje. No nos sentimos desterrados sino *despaisajados*, desprovistos de paisaje. Recordemos el hastío de Montesquieu cuando atraviesa el Tirol, y este 'horrible país' (Chamonix) estigmatizado por el desventurado Le Pays, en su carta del 16 de mayo de 1669. De ahí la importancia del turismo, ese arte de viajar, porque el itinerario está organizado, artealizado a golpes de modelos pictóricos, literarios, etc. A partir del siglo XVII, el viaje a Italia es un peregrinaje en el que debe reencontrarse a los poetas latinos (Virgilio) y las pinturas 'romanas' (Claudio de Lorena). En el siglo siguiente, el viaje a los Alpes estará (véase más arriba) inspirado por Rousseau, Aberli y Saussure. Lo mismo sucede con el 'viaje pintoresco' tal como lo organiza Gilpin[178] en los últimos años del siglo. La guía turística es, en primer lugar, un viático artístico, un manual de artealización. Se entiende, pues, la sorpresa de esos

[178] William Gilpin, *Trois Essais sur le beau pittoresque*, París, Éd. Du Moniteur, 1982. Hay edición en español: William Gilpin, *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*, Madrid, Abada, 2004. Traducción: Maysi Veuthey.

viajeros cultivados cuando se enfrentan a ese beocismo local, yo preferiría escribir *be-autismo**, el autismo de la mirada vacía, el del «buen campesino saboyano (del que hable M. de Saussure) al que no faltaba razón cuando trataba de locos a todos los amantes de las montañas de hielo, sin dudarlo»[179].

El autismo del desplazamiento

Existe una segunda forma de autismo, más compleja y más irritante. La mirada no está vacía sino que es incongruente; la artealización no es deficiente sino inadecuada. Me he desplazado pero, ironías del viaje, todos mis modelos están... desplazados, en falso, un malentendido o, mejor, un *malvisto* incesante. Aquí estoy, como un pánfilo, descubriendo con estupor que sus divisas ya no son válidas o que sus cheques de viaje no son negociables. ¡No, no puedo conversar con este país! Como Rimbaud, en su «Adieu», «he sido devuelto al suelo, con un deber que buscar y con la rugosa realidad por abrazar. ¡Campesino!»[180]. Sí, campesino: ese que no ve nada, nada estético, en todo caso, consagrado como está a la labor taciturna. «Pero ¡ni una sola mano amiga! Y ¿dónde hallar socorro? *Barbarus hic ergo,* «Ya no sé hablar»[181], es decir, dialogar con el paisaje.

¿Quién no ha sufrido este infortunio, esta injusticia, tener la idea de que todo estaba *previsto*, y, sin embargo no ver nada,

* La maestría del autor en crear relaciones contextuales con los homófonos le lleva a sugerir *bé-autisme* como sustituto de *béotisme. [N. de la T].*

[179] Kant, *Critique de la faculté de juger,* ob. cit., § 29.

[180] Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, «Adieu»*. Hay edición en español: Arthur Rimbaud, *Una temporada en el infierno. Iluminaciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2001. Traducción: Julia Escobar.

[181] *Ibid.,* «Martin».

en todo caso nada que se corresponda con lo que se esperaba, con lo que, en cierto modo, se exigía, como un deber cultural? Me acuerdo de mi primera estancia en Flandes. Fue en julio de 1976, días caniculares, tendría que haber desconfiado, diferido este viaje... Brujas calentada al rojo blanco, radiante al sol, no tenía, evidentemente, *nada que ver* con *Bruges-la-Morte,* la novela de Rodenbach que era mi viático, y que buscaba en vano, reventado de calor, en el agua sin alma de sus canales. Después, Ostende, pesadilla estética. Tampoco nada que ver con la canción de Léo Ferré «*comme à Ostende, sous la pluie*… (como en Ostende, bajo la lluvia...)» Ciudad asfixiada, calcinada, siniestrada, toda Bélgica se reducía al «*plat pays* (país plano)» de Brel, pero en el sentido indigente de esta locución*.

Tengo un celebre predecesor, Théophile Gautier, que acudió a Flandes «a la caza de lo rubio», en búsqueda de un Rubens encarnado (*El Toisón de oro*). «Está decidido, se dijo al salir de la galería, quiero una flamenca. Como Tiburcio era el hombre más lógico del mundo, se hizo este razonamiento, a saber, que las flamencas debían ser mucho más comunes en Flandes que en ningún otro sitio, y que le urgía ir a Bélgica a la caza de lo rubio. Este Jasón de nuevo corte, a la búsqueda de otro toisón de oro, cogió esa misma tarde la diligencia de Bruselas. [...] Pero ni una sola rubia; si hubiera hecho un poco más de calor, podríamos creer que estábamos en Sevilla. [...] Viendo que Bruselas sólo estaba habitada por andaluzas de tostado escote, lo que, por otra parte, se explica fácilmente por la dominación que durante mucho tiempo pesó sobre los Países Bajos, Tiburcio resolvió ir a Amberes. [...] Se adentró resueltamente en el corazón de la vieja ciudad, buscando lo rubio con un ardor digno de los antiguos caballe-

* El autor hace referencia a una conocida canción de Jacques Brel sobre su tierra: *Le plat pays*.

ros de aventuras. [...] Tiburcio, esperando encontrar en la clase inferior el verdadero tipo flamenco y popular, entró en las tabernas y en los cafés.» En vano, y al día siguiente, en el albergue: «*Mein Herr,* aquí está vuestra comida, dijo una vieja negra hotentota, sirvienta del hotel, poniendo en un velador una bandeja cargada con vajilla y plata. ¡Ah, ya!, tendría que haber ido a África para encontrar rubias, refunfuño Tiburcio al tiempo que atacaba desesperado su bistec. [...] No fue más afortunado que el día anterior, pardas ironías, que salían por todas las calles, le lanzaban solapadas sonrisas burlonas. India, África, América desfilaron ante él, en muestras más o menos cobrizas...»

Tranquilicémonos, Tiburcio pronto quedará deslumbrado por la «Magdalena» del *Descenso de la Cruz* de Rubens, nueva mediación artística que dirige su impaciencia y condensa su 'lirismo trascendental' antes de que, por fin, encuentre a Gretchen, Magdalena encarnada, que se apresura a raptar para instalarla en París, es más seguro. Y, «adivinando entre ella y su amante una rival invisible», aceptará posar, transformándose, de este modo, en un 'cuadro viviente', según la feliz expresión de Gautier, y reuniéndose, en la historia literaria, con la Gillette de Balzac *(La Chef-d'Œuvre inconnue)* y con la Christine de Zola *(L'Œvre)*. Es cierto que se trata, en este caso, de un rostro más que de un paisaje, pero la desventura es similar, cualquiera que sea el final, feliz en este caso por la gracia del novelista. Yo sentí la misma decepción cuando hice mi primer peregrinaje a Illiers, el Combray de Proust. Había *previsto* la Vivonne, los trayectos legendarios, y sólo veía un riachuelo no demasiado limpio, seguí tristemente mi circuito «Marcel Proust», que, desgraciadamente, ya no tenía mucho 'que ver' con las dos 'partes' de Méséglise y de Guermantes.

Descendamos un grado para mencionar el turismo contemporáneo, que apuesta, más que nunca, por el exotismo y el extrañamiento. En realidad, lo que se le vende al cliente no

es, lo más a menudo, más que una mercancía adulterada, un paisaje de pacotilla, *made in Europe*. Se decide que allí se encontrará la 'tierra prometida' (por la agencia), algo listo-para-vivir y listo-para-ver, paisaje asegurado, laguna y cocotero (o sus equivalentes), para mayor seguridad, se fabrican y se aíslan in situ (el *club*), un gueto turístico, fuera es peligroso, está sucio, con mendigos, ladrones, polvo, miseria. Os llevarán allí, si así lo deseáis, en autobús climatizado, para hacer algunas compras, pero tened cuidado y la vuelta a las dieciséis horas. A veces hace falta mucho valor y ascesis para rechazar este neo-colonialismo turístico y volver al *país,* en lo que pueda tener de más pobre a nuestros ojos: de alguna manera, *barbarizarse* y purgarse la mirada, a riesgo de caer en la ceguera, para intentar ver o, al menos, entrever otro paisaje, sabiendo en todo caso que siempre necesitaremos un modelo, exótico o indígena, para convertir en paisaje ese país.

El autismo de la renuncia

Hay, por último, un tercer tipo de autismo, no ya por defecto ni por desplazamiento, sino por exceso, plétora, intemperancia estética. ¿Para qué irme, si corro el riesgo de encontrar, en Flandes, sólo 'pardas ironías'? Por qué no quedarme en casa, donde el arte me prodiga a mi gusto y sin esfuerzos los placeres más refinados o los más fuertes? ¿Por qué exiliarme cuando puedo viajar a domicilio y deleitarme, sin incomodidades (lo indígena [indi*gêne**]), en todos los paisajes? Conozco a un esteta que ya no va a Rouen: ¡la catedral es mucho más hermosa en las epifanías de Monet!

* Gêne = molestia, incomodidad; indi*gène* = indígena. Indigêne-Indigène, otra similitud fonética que no le pasa desapercibida a Alain Roger. *[N. de la T.].*

Huysmans nos ha dado la figura emblemática de este autismo paradójico, pues el exceso conduce a la abstinencia: Des Esseintes, el personaje central de *À rebours,* enclaustrado en su fortín de Fontenay y rodeado de esas esencias encintadas, esas *esseintes*[182], que son las obras de arte. Aquejado de anemia, tiene, sin embargo, que decidirse a salir y elegir Inglaterra, bajo la influencia de Dickens. No irá muy lejos: hasta la 'Bodega', una taberna inglesa, pero que está en la calle de Rivoli. «Soñaba, evocando delante de la púrpura de los oportos que llenaban los vasos, con las criaturas de Dickens a las que tanto les gusta beberlo, poblando imaginariamente la bodega con personajes nuevos, viendo aquí los cabellos blancos y la tez encendida del señor Wickfield, allí el semblante flemático y astuto, y la mirada implacable del señor Tulkinghorn, el fúnebre procurador de Bleak-house. [...] La ciudad del novelista, la casa bien iluminada, bien caldeada, bien servida, bien cerrada, las botellas que lentamente vierte la pequeña Dorrit, Dora Copperfield, la hermana de Tom Pinch, se le aparecían navegando como un arca tibia en un diluvio de fango y hollín.» Para qué seguir este viaje del que solo pueden resultar «crueles desilusiones», como cuando des Esseintes «había salido de París y visitado las ciudades de los Países Bajos, una por una. [...] Se había imaginado una Holanda como la de las obras de Teniers y de Steen, de Rembrandt y de Ostade, figurándose previamente, como era su costumbre, incomparables juderías tan doradas como los cueros de Córdoba por el sol; imaginándose prodigiosas kermeses, continuas jaranas en el campo, esperándose esa bondad patriarcal, ese jovial desenfreno celebrado por los viejos maestros.» De ahí esa decisión tan sensata: «En suma, sentí

[182] He intentado analizar esta asombrosa condensación en *Nus et Paysages,* ob. cit., págs. 228 y sigs., y en «Glose pour des Esseintes», en *Huysmans, Cahiers de l'Herne,* París, 1985.

y ví lo que quería sentir y ver. Estoy saturado de vida inglesa desde mi partida; habría que estar loco para ir a perder, por culpa de un *torpe desplazamiento*, sensaciones imperecederas»[183].

He empezado este capítulo tristemente, con Ovidio lamentándose en la lejanía. Lo termino con humor con Huysmans disfrutando *at home* de Inglaterra. Y para persistir todavía un poco, concluiré con esta bonita reflexión de Oscar Wilde, que era entendido en viajes domésticos: «Los japoneses son, como ya he dicho, sencillamente una forma de estilo, una exquisita fantasía artística. Y así, si deseáis ver los efectos japoneses, no os hagáis viajero, no vayáis a Tokio. Por el contrario, quedaos en casa sumergios en el estudio de algunos artistas japoneses; después, cuando hayáis asimilado el espíritu de su estilo y asimilado bien su método imaginativo de visión, id a sentaros alguna tarde al Parque o, incluso, a Piccadilly; y si ahí no podéis ver efectos absolutamente japoneses, no los veréis en ningún sitio»[184].

[183] Joris-Karl Huysmans, *À rebours,* capítulo XI, cursiva mía. Este «torpe desplazamiento» sería también el que he mencionado en la sección precedente. Hay edición en español: Joris-Karl Huysmans, *Contra natura*, Barcelona, Tusquets, 1997[2]. Traducción: José de los Ríos.

[184] O. Wilde, *Le Déclin du mensonge,* ob. cit., págs. 310-311.

7
PAISAJE Y MEDIO AMBIENTE

Se considera evidente que el paisaje forma parte del medio ambiente, del que sería uno de sus aspectos, uno de sus tipos, y, por tanto, que también merece ser protegido, del mismo modo que nos preocupamos por salvaguardar el medio ambiente. Esta postura, que parece sensata, es tan falsa en sus principios como perjudicial en sus efectos. Hablando estrictamente, el paisaje no forma «parte» del medio ambiente. Este último es un concepto reciente, de origen ecológico, y, por esta razón, susceptible de tratamiento científico. En cuanto al paisaje, es una noción más antigua, de origen artístico (véase más arriba), y que, como tal, compete a un análisis esencialmente estético. Cuando el biólogo Haeckel (1866) inventa la palabra *Ecología*, lo que quiere nombrar es un concepto científico. Cuando Möbius (1877) forja el concepto de *biocenosis*, y Tansley (1935) el de *ecosistema*, que pronto fecundará todas las teorías del medio ambiente, son los intereses científicos los que animan a estos pioneros. No se comprende cómo podrían aplicarse estos conceptos al paisaje si no es por medio de una reducción de este último a su zócalo natural. Conviene, pues, distinguir sistemáticamente lo que tiene relación con el paisaje y lo que depende del medio ambien-

te. Esto no quiere decir que no haya que articular ambos términos, muy al contrario; pero la articulación pasa por la previa disociación de los mismos. Este es el objeto del presente capítulo.

La «reducción» del paisaje

Partamos de esta confusión para disiparla mejor. Mi propósito no es incoar el proceso de los que, con toda su buena fe, la mantienen, con falta de tiempo de atención o de herramientas teóricas apropiadas. Los análisis que siguen, tan críticos como sean, tienen sólo una función didáctica, exenta de toda intención polémica.

Tomemos como primer ejemplo el *Plan national por l'environnement* (Plan nacional para el medio ambiente), publicado en junio de 1990 por Lucien Chabason y Jacques Theys, un trabajo, por otra parte notable, pero que traduce la dificultad, para los «hombres del medio ambiente», alimentados de ecología, de elevarse a lo que podríamos llamar la autonomía del paisaje.

> PROTECCIÓN DE LA NATURALEZA Y POLÍTICA DEL PAISAJE
>
> Los textos votados desde hace veinte años, las estructuras creadas para aplicarlos han acercado singularmente estas dos nociones, la una biológica, la otra estética.
>
> Así, los parques nacionales y naturales regionales, la conservación del litoral dirigen sus esfuerzos a proteger y a administrar a la vez biotopos y paisajes destacables. Las leyes de protección votadas tras la descentralización, ley de la montaña y ley del litoral, operan igualmente esta articulación. Por último, la investigación científica con el

desarrollo de la «ecología del paisaje» va en la misma dirección[185].

Este texto es totalmente sintomático. No ignora que (y ya es mucho) la distinción de los valores biológicos y estéticos. Pero se desarrolla como si quisiera reducirla, por supuesto en provecho de los primeros, más objetivos. Así es, sin duda, como hay que comprender la referencia final y «científica» a 'la ecología del paisaje', una vieja conocida, puesto que este monstruo conceptual aparece —y probablemente no se trate de una casualidad— con la pluma del biogeógrafo alemán Troll en 1939 *(Landschaftökologie),* antes de dispersarse a los países del Este y al pensamiento anglosajón (*landscape ecology*). En lo que a mí respecta, ignoro lo que quiere decir «ecología del paisaje», a no ser que sea: la absorción del paisaje en su realidad física, la disolución de sus valores en las variables ecológicas, en resumen, su *naturalización*, mientras que un paisaje no es nunca natural, sino siempre cultural.

A partir de aquí, y por muy positivas que sean las propuestas del Plan, éstas siguen siendo prisioneras de una concepción patrimonial del paisaje: lo que hay que salvaguardar. Es manifiesto que el ministro del Medio ambiente, cuando se ocupa del paisaje, no puede desarrollar en absoluto otra estrategia: «Nuevos instrumentos financieros deberían concurrir a la *preservación de los paisajes»*[186]. ¿Preservar el qué? ¿Por qué? ¿En nombre de qué? ¿Hay que convertir a Francia en un museo del paisaje?

Mi segundo ejemplo lo tomo del «informe Carrère» —*Transport destination 2002. Le débat national*—, en la versión que se me remitió en 1992. Este informe sobre los transportes había

[185] Lucien Chabason y Jacques Theys, *Plan national pour l'environnemet*, 1990, pág. 95.

[186] Ibíd., pág. 155. Cursiva en el texto.

sido encargado por el ministro de Infraestructuras (entonces Paul Quilès) a Gilbert Carrère. La carta era muy explícita, pues todo un párrafo recomendaba la mayor atención al medio ambiente y al paisaje. Ahora bien, si al informe previo (abril 1992) le quedan todavía algunos rastros de esta recomendación, en el capítulo VI («Transporte y Medio ambiente»), que hace alusión al famoso 1% afectado al paisaje de los tramos de autopistas no concedidas (disposición ampliada desde entonces) y se pregunta, con pertinencia, «cómo medir un daño al paisaje» (mientras que un daño al medio ambiente sí es cuantificable), el informe final, en sus «Recomendaciones para la acción», por lo demás excelentes en muchos aspectos, se mantiene totalmente mudo respecto al problema del paisaje, que, de alguna manera, se ha volatilizado con el soplo de la primavera. En efecto, solamente he encontrado una única aparición de la palabra 'paisaje', y es significativa:

> El debate nacional ha estado dominado por la idea general de que la tarificación no desempeñaba su papel de equilibrio y que el conjunto del sector de los transportes estaba sub-tarifado: no tiene en cuenta ni los costes sociales (seguridad, sanidad, calidad de vida...) ni los costes a largo plazo de la preservación del patrimonio natural (climas, energías renovables, calidad del aire, del agua, de los paisajes...) ni siquiera, a veces, el verdadero coste clásico[187].

Pobre paisaje, exiliado entre paréntesis, a la cola de la lista y ahogado en la preocupación conservadora y naturalista del medio ambiente: *la preservación del patrimonio natural.*

Pero, ¿qué pasa con las definiciones oficiales? En este aspecto, la consulta de los diccionarios y enciclopedias es

[187] *Rapport Carrère,* pág. 61.

instructiva. Tomemos, por ejemplo, el artículo «Paisajes» de la *Encyclopedia Universalis*. Primera indicación: este artículo lleva como subtítulo y entre paréntesis la palabra «medio ambiente». Está claro que, desde el principio, el paisaje se postula como un subconjunto del medio ambiente y que no va a tardar en llegar la reducción ecológica. Así lo confirma la primera sección del artículo, «Paisajes y ecología. Ambigüedades del paisaje», debida a dos eminentes especialistas, Patrick Blandin y Maxime Lamotte, que no dejan de «lamentar» estas «ambigüedades». ¿Cómo deshacerse de ellas? Eliminando los valores subjetivos, vinculados a la percepción, para refugiarse en la ecología, esta abra de objetividad. De ahí la referencia obligada a los padres fundadores, Tansley y Lindeman, y al concepto de ecosistema, pronto relegado por el de *ecocomplejo*, forjado por nuestros dos autores: «Este término evita las ambigüedades de la palabra 'paisaje', pues designa una categoría de sistemas ecológicos considerados sin ninguna referencia a los fenómenos de percepción.» Nos deja confundidos. Es cierto, las «ambigüedades» han desaparecido, pero ¡a qué precio! El escamoteo del paisaje. ¿Qué queda de él, en efecto, cuando se lo ha separado de su percepción? Toda la historia del paisaje occidental, así como del extremo Oriente, lo demuestra con evidencia: el paisaje es, en primer lugar, el producto de una operación perceptiva, es decir, una determinación sociocultural.

Apreciamos tanto más el correctivo propinado por Jean-Rober Pitte, al principio de la sección siguiente, «Paisajes y geografía»: «Situándose en contra de toda posición naturalista y cuantitativa, se puede decir que el paisaje es la realidad del espacio terrestre percibido y deformado por los sentidos y que su evolución descansa enteramente en manos de los hombres, que son sus herederos, sus autores, sus responsables.» Se trata, desgraciadamente, de un 'concepto vago' (las 'ambigüedades'...) y, como ya sabemos, los geógrafos están

divididos, por eso la 'necesidad de una síntesis', en la que la geografía cultural es habitualmente la víctima, porque siempre se quiere volver a los 'valores seguros' (entiéndase: objetivos), los de la geografía física.

Contra los ecólogos, diré que un paisaje no puede nunca reducirse a un ecosistema. Contra los geógrafos, que menos aún puede reducirse a un geosistema. Por muy decepcionante que sea, en apariencia, esta propuesta, sin embargo, hay que mantenerla con firmeza: el paisaje no es un concepto científico. En otros términos, no puede haber una ciencia del paisaje, lo que no significa, sino muy al contrario, que no pueda mantenerse un discurso coherente respecto a este tema.

Un poco de historia

No basta con denunciar esta confusión reduccionista, hay que procurarse los medios para remediarla y dos decenios de reflexión teórica me han convencido de que es indispensable una genealogía de los conceptos en este campo. Ésta nos desvela, en efecto, que el paisaje y el medio ambiente tienen orígenes e historias diferentes, que deberían asegurarse sus respectivas autonomías. El hecho de que, desde hace un siglo, en nombre del rigor científico, la geografía y la ecología hayan querido apropiarse del paisaje y como fagocitarlo, no le quita nada a la irreductibilidad estética del mismo y nos impone, al contrario, que rechacemos este *ecolonialismo* y esta *geofagia*, si se me permiten estos neologismos, y que contengamos a la ecología y a la geografía en los límites de su competencia.

Conviene, en primer lugar, recordar que el paisaje, nuestros paisajes, son adquisiciones relativamente recientes. No volveré sobre ello, puesto que ha sido el objeto de los capítulos precedentes. Cualquiera que sea la modalidad de la artealización, *in situ* o *in visu*, el paisaje es siempre una invención

histórica y esencialmente estética, como lo demuestran todos los diccionarios hasta finales del siglo XIX. Entre todos los calificativos relacionados con paisaje, los más frecuentes son: bello (19 veces en 30 definiciones), rico, risueño, agradable, delicioso. También encontramos algunas menciones muy raras de paisajes con connotaciones negativas: horribles, desierto, triste. El paisaje es un objeto que no deja indiferente y que, muy generalmente, se percibe como positivo; por ejemplo, la cita más frecuente es : «Estoy rodeado del paisaje más bello del mundo» (atribuido a Voltaire). [...] El paisaje, durante dos siglos, no se ha considerado como un bien geográfico. Es lo que se ve en determinadas condiciones de situación y de sentimiento del espectador. Es una selección de objetos entre los que se ofrecen a la vista, que, sin embargo, se miran como componentes de paisajes sólo en los casos en los que el conjunto visto place o satisface»[188].

¿Qué sucede con el medio ambiente desde el punto de vista de esta historia del paisaje occidental, situado desde el origen bajo el signo del arte? La palabra en sí no es reciente. Está atestiguada ya en el siglo XVI, en Bernard Palissy, por ejemplo, pero entonces designa un 'circuito'. Littré (1877), en un artículo de cinco líneas, da un solo sentido: «acción de rodear, resultado de esta acción». Hay que esperar al siglo XX para que el vocablo tome el sentido, o mejor, los sentidos que nos son familiares: «Entorno / Medio ambiente*, n. m. (de rodear) 1. Lo que rodea por todo los lados:

[188] François Pierre Tourneux, «De l'espace vu au tableau, ou les définitions du mot paysage dans les dictionnaires de langue française du XVII au XIX siècle», *Revue géographique de l'Est,* nº 4, 1985, págs. 336 y 345; reimpreso en *La Théorie du paysage en France (1974-1994),* ob. cit., páginas 198 y 208.

* En francés a los términos españoles «entorno» y «medio ambiente» le corresponde un único término: *environnement. [N. de la T.].*

un pueblo en su entorno de montañas. —2. Conjunto de elementos (bióticos o abióticos) que rodean a un individuo o a una especie, algunos de los cuales contribuyen directamente a satisfacer sus necesidades: protección del medio ambiente. —3. Conjunto de los elementos objetivos (calidad del aire, ruido, etc.) y subjetivos (belleza de un paisaje, calidad de un sitio, etc.) que constituyen juntos el marco de vida de un individuo. —4. Atmósfera, ambiente, clima en el que uno se encuentra; contexto psicológico y social...» *Grand Dictionaire encyclopédique Larousse*. Se habrá observado que esta red de definiciones permite, una vez más, capturar el paisaje como 'elemento subjetivo' del medio ambiente, es verdad que salvaguardando su valor estético.

Si la noción de paisaje es de origen artístico, el concepto de medio ambiente es de inspiración científica. Se entiende claramente con Haeckel y su definición de ecología: «Por *Ecología* entendemos la totalidad de la ciencia de las relaciones del organismo con el medio ambiente, comprendidas, en sentido amplio, todas las condiciones de existencia»[189]. Pero sobre todo es con Tansley y su teoría de los ecosistemas con lo que el medio ambiente, enriquecido con determinaciones abióticas, se impone como concepto científico, sintético y conquistador, listo para absorberlo todo, incluido el paisaje. Evitaremos aquí toda polémica en cuanto a la pretensión de la ecología de erigirse en ciencia del medio ambiente. Reconozco gustoso que tal pretensión está justificada, que la ecología, bien llevada, puede ser una ciencia de pleno derecho, y precisamente por esta razón le niego el derecho de erigirse en ciencia del paisaje, bajo el nombre de *landscape ecology* o de cualquier otro. Y me plantaré en mi postura en tanto no se me haya demostrado que es posible una ciencia de lo

[189] Ernst Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, Berlín, 1866, t. II, pág. 286.

bello, que esto último es cuantificable y que existe una unidad de medida estética, o cualquier otro patrón, análoga al decibelio del ruido ambiental. Eso no quiere decir que un estudio geográfico o ecológico del lugar —eso que yo he llamado el *país* por oposición al paisaje— sea superfluo. El conocimiento de los geosistemas y de los ecosistemas es evidentemente indispensable, pero no nos hace avanzar un solo paso en la determinación de los valores paisajísticos, que son socioculturales. El análisis objetivo de un biotopo, la medida del grado de contaminación de un río no tienen, literalmente, nada que ver con el paisaje, como hace poco señalaba Bernard Lassus en su artículo decisivo: «Hay una diferencia, una irreductibilidad de un agua limpia a un paisaje. Se puede imaginar fácilmente que un lugar contaminado constituya un paisaje bello y que, a la inversa, un lugar no contaminado no sea necesariamente bello»[190].

La verdolatría

Querría denunciar, respecto a esto, un prejuicio: la obsesión por lo verde, alimentada por los ecologistas y por numerosos defensores del medio ambiente. ¿Por qué esta 'verdolatría'? ¿Porque el verde remite a lo vegetal, por tanto a la clorofila, por tanto a la vida? Sin duda, pero ¿es esta una razón para erigir este valor biológico en valor estético, este valor ecológico en valor paisajístico? (Se podrían citar numerosos pintores e ingenieros que consideran, por el contrario, que el verde no es un 'buen color'.) ¿Un paisaje tiene que ser una gran lechuga, una sopa de acederas, un caldo vegetal? En *Le Roman des jardins de France*, Denise y Jean-Pierre Le Dan-

[190] Bernard Lassaus, «Les continuités du paysage», *Urbanismes et architecture,* núm. 250, pág. 64.

tec denuncian 'verdemente' la «descalificación del jardín en *green*». «El espacio verde no es un lugar, sino una porción de territorio indiferenciado cuyos límites se deciden en el universo abstracto del plano. Ya no hay historia: el espacio se burla del contexto y de la tradición. Nada de cultura: el espacio verde es sólo un *green* acondicionado siguiendo sólo las 'reglas' de la comodidad; se ha despedido al arte, o se ha reducido al 'embalaje'. Atópico, acrónico, anartístico, al espacio verde le importan poco los trazados, las proporciones, los elementos minerales y acuáticos, la composición paisajística o geométrica. Es un nada vegetal reservado a la purificación del aire y al ejercicio físico»[191]. Éste es, otra vez, el grado cero del paisaje, y no hemos progresado ni un paso en la creación paisajística cuando nos hemos contentado con instalar espacios verdes, incluso aunque, desde el punto de vista del medio ambiente, esta mejora sea mesurable.

Esta verdolatría me recuerda un monólogo muy divertido de Charles Cros, *La journée verte* (1880): el horrible domingo en el campo de M. Galipaux, un empleado parisino que va, durante todo el día, a *verdearse* mucho. Porque todo es verde: el chal de Mme. Oscar, el periquito, que no deja de gritar '¡guisantes verdes!', el merendero, recubierto de pintura verde, la comida, ternera con acedera, tortilla de espinacas y 'la ensalada, mucha ensalada'... Tomamos el tren de París. Nueva pesadilla: «Una hora en la estación [...] frente a un anuncio de la *Belle Potagère*, ¡un anuncio de un verde manzana que hace daño a la vista!» De vuelta, por fin... «Oscar da mi dirección: cochero, farol verde, es su barrio.

[191] Denise y Jean Pierre Le Dantec, *Le Roman des jardins de France,* París, 1987, pág. 261. Carmontelle, en *Les Jardin de Monceau* (1779), señala ya que un «verde demasiado inmenso y del mismo tono entristecería demasiado nuestra alma, que sólo desea impresiones dulces, vivas y alegres».

Ya me creía salvado; ¡en París, ya no más campo, ya no más verde! ¡Horror! El coche enfila el bulevar Haussmann. Todos esos árboles a la derecha y a la izquierda... Creía que me moría. Cuando volví en mí, estaba en la cama, un príncipe de la ciencia, un enfermero, una hermana de la caridad me rodeaban. La hermana me pone la mano en la boca para impedirme hablar. Yo me revuelvo, me indigno. Ante mi armario de espejo, reculo cuando veo mi imagen. Estaba verde como un puré de guisantes. ¡Había cogido la ictericia!»

Los valores del paisaje

Llego a lo esencial. Mi experiencia, tanto teórica como práctica —en el seno del comité de expertos *Environnement et paysage,* creado por la dirección de carreteras en el ministerio de Infraestructuras—, me ha convencido de que la mayoría de los problemas ligados al medio ambiente, con su cortejo de malentendidos y de diálogos sordos, podrían resolverse más fácilmente si no se mezclara todo y si hiciera un esfuerzo por distinguir cuidadosamente los valores ecológicos y los valores paisajísticos. Tan ardua como pueda ser, a veces, esta tarea —porque también se mezclan en ella los interesen económicos—, es indispensable y siempre beneficiosa.

Tomaré un primer ejemplo, el de la 'ley del paisaje', propuesta no hace mucho por Ségolène Royal, que se proclamó 'ministra del paisaje', un título prometedor, pero que no deja de inquietar, pues el ministerio del Medio ambiente está demasiado inclinado a defender una concepción conservadora y patrimonial del territorio. El discurso de Ségolène Royal me ha confirmado, efectivamente, mi aprensión: no se trata de 'preservar', 'proteger', 'salvaguardar', etc. Está claro que, sencillamente, se han transferido al paisaje los valores ecológicos, que no son los suyos. ¿Por qué habría que preservar los paisajes a todo precio? ¿Cuáles? y ¿según qué criterios?

Eso no está nunca precisado, ni siquiera se aborda. Muy significativa, en este aspecto, es la disposición relativa al permiso de construcción, con la instauración espectacular de una 'pantalla de paisaje': «El objetivo de esta pantalla paisajística no es el de burocratizar los procedimientos de los permisos de construcción, por ejemplo debido a la obligación de consultar a un CAUE o [...] por la imposición de la firma de un paisajista. El objetivo es que, con cada permiso de construir, se instale en los constructores, en los responsables locales y en los maestros de obras el reflejo de pensar en la construcción en términos de paisaje[192].

Es increíble. ¿Quién va a crear ese 'reflejo'? ¿Con qué pedagogía o qué política? ¿Y en nombre de qué, si no del mayor conservadurismo? A menos que se defina el paisaje como «lo que debe ser imperativamente preservado» —sobrentendido: todo atentado contra el paisaje actual es una contaminación visual asimilable a una contaminación ecológica, postulado aberrante—, es imposible darle la mínima consistencia a esta 'pantalla de paisaje', y lleva directamente querellas y a litigios insolubles o a la no aplicación de la ley. Dicho de otro modo, esta disposición solo tiene sentido si se incluye el paisaje en el medio ambiente, con, en último extremo, la 'clasificación' de todo el territorio, puesto que cada intervención corre el riesgo de dañar el paisaje actual. Es fácil entender, por tanto, lo que sería ese 'reflejo' que quería suscitar la ministra de medio ambiente. Es: «¡No toques mi paisaje!», una transformación de esa vieja gloria, la idea de integración. Por contraste, y en este mismo número de *La Feuille du paysage*, destaca esta declaración de Alexandre Chemetoff a propósito de los 'planes de

[192] *«Ségolène Royal: créer un reflexe paysage» La Feuille du paysage,* diciembre, 1992, pág. 2. La ministra de Medio ambiente responde a una pregunta de la redacción (CAUE: Consejo de Arquitectura, Urbanismo y Medio ambiente).

paisaje' —en este caso el de *Belle-Ile-en-Mer,* del que es responsable— que, es cierto que dependen del Ministerio de Infreaestructuras, evidentemente menos conservador: «La cuestión de tomar en cuenta el paisaje lleva a considerar la transformación del paisaje como una evolución *y no sólo como algo que se conserva y que se protege*. En lugar de hablar en términos de protección, podríamos entender los fenómenos que hacen evolucionar los paisajes y fundamentar, a partir de este conocimiento, otra manera de acondicionar los sitios, de administrarlos, de proyectar el conjunto de fenómenos que conducen a fabricar la identidad de un territorio»[193].

Iría incluso a decir que hay que proteger el paisaje de sus 'protectores', quitarles la gestión, como la creación, a todos los que se afianzan en una concepción conservadora, véase reaccionaria, del acondicionamiento del territorio. ¡Cuántos ecologistas tienen sólo una visión bucólica y arcaica del paisaje francés! ¡Cuántas asociaciones de 'defensa' enarbolan ingenuamente como paisaje 'natural' que hay que preservar un modelo cultural, heredado del siglo XIX y a menudo obsoleto, la Ile-de-France de Corot, la de los impresionistas, etc.!

Segundo ejemplo: el consejo regional de Auvernia publicó, en noviembre de 1992, una *Charte architecturale et paysagère* muy reveladora. Después de haber recordado las «características de la arquitectura de Auvernia», la carta, animada de un encomiable celo pedagógico, nos enseña, con fotografías de apoyo, las «lamentables opciones» y los «aspectos positivos»; dicho de otro modo: lo que hay que hacer y lo que no hay que hacer, por supuesto, en nombre de la sacrosanta integración, que se encuentra entre las «nociones elementales y familiares»[194] *(sic)*. Pero el conser-

[193] Ibíd., pág. 4. Cursiva mía.

[194] *Charte architecturale et paysagère,* conseil régional d'Auvergne, 1992, pág. 22.

vadurismo no se limita a lo edificado, se extiende a las plantaciones, para las que deberá «preferirse el follaje caduco al follaje perenne, plantas locales y no exóticas, sin mezclarlas: tilos, castaños, plátanos, avellanos, arces, fresnos, evitar los ciruelos, los sauces llorones, los pinos de Austria, las tuyas y otras especies extranjeras»[195]. Una recomendación como ésta, aparentemente anodina, es muy inquietante. Los autores de la carta, con su buen sentido auvernés y su ingenuidad ecológica, ignoran, sin duda, que sencillamente retoman una de las principales tesis de los grandes jardineros-paisajistas del Tercer Reich, Mäding, Eiepking, Seifert, Tüxen, etc. *Exoten raus!*, «los extranjeros fuera!», éste era, efectivamente, su eslogan. Para empezar, las plantas exóticas, después, poco a poco, todos esos metecos, esos inmigrantes que, como se dice actualmente, nos invaden y contaminan nuestro paisaje...

«El mismo año (1942) en que Mäding promulga, en colaboración con Wiepking, las reglas del paisaje, un grupo de botánicos sajones, apoyados por Tüxen, compara la lucha contra las plantas extranjeras y la de los nazis contra los otros pueblos y contra "la peste del bolcheviquismo". Este grupo de trabajo hace suyo un llamamiento lanzado por Kästner, y reclama una "guerra de exterminio" *(Ausrottungskrieg)* contra la "balsamina de flores pequeñas" *(Impatiens parviflora),* bajo el pretexto de que esta "extranjera" se propaga e incluso entra en 'competencia' con la 'balsamina de flores grandes' *(Impatiens noli me tangere),* amenazando así, parece ser, la pureza del paisaje alemán. El llamamiento termina con la frase siguiente: "¡Del mismo modo que, en el combate contra el bolchevismo, es toda nuestra cultura occidental lo que está en juego, en la lucha contra el intruso mongol *(Impatiens parviflora),* es uno de los fundamentos esenciales de nues-

[195] Ibíd., pág. 27.

tra cultura, a saber, la belleza de nuestros bosques, lo que se encuentra amenazado!".

En este final del siglo xx, volvemos echar pestes [...] contra las especies exóticas, que, parece ser, caracterizan «el aspecto de nuestros jardines como República federal» y a exigir que se destierren las plantas extranjeras del jardín alemán, una reivindicación cercana a las ideas de Seifert, Mäding, Wiepking y Tüxen. [...] Así, por ejemplo, en los bosques berlineses, a veces en áreas considerables, se eliminan actualmente (1989) los prunos de floración tardía *(Prunus serotina),* con el pretexto de que no corresponderían a la imagen que nos hacemos de una vegetación natural, definida, entre otros, por Tüxen, y que parte de la idea de que podría determinarse, en un momento y para un paisaje dados, la mejor combinación de plantas en su estado natural, es decir, exentas de toda intervención humana. Estas especies exóticas —el *Prunus serotina* nos viene del noreste de América— perturban, en Berlín, la representación de un bosque "cercano a la naturaleza" *(naturnah),* y, por tanto, deben ser exterminadas como la peste, así lo hizo saber un representante del responsable de la protección de la naturaleza y del mantenimiento de los paisajes ante el Senado de Berlín»[196].

[196] Gret Gröning, «Y a-t-il un changement dans la compréhension du paysage? Sur les recommandations pour éviter la cultures de plantes étrangères en Allemagne au XXe siècle», en *Maîtres et Protecteur de la nautre,* Seyssel, Champ Vallon, 1991, págs. 284-286. Los apóstoles del paisaje «natural» e «indígena» deberían leer todo el artículo. Este problema no es reciente. Adolphe Alphand, en *Les Promenades de Paris* (1867), elogia las plantas exóticas y prescribe «cuidarlas con todo el esmero que reclama esta aristocracia vegetal». «Recomendamos las plantas exóticas» declara Wiliam Robinson en *Le Jardin de fleurs anglais,* en 1883. Sin embargo, André Véra, en *Le Nouveau Jardin* (1911), desaconseja «los vegetales extranjeros y, sobre todo, los exóticos», en nombre de un nacionalismo que le conducirá a apoyar al mariscal Pétain.

Pobre *Prunus*, desterrado por los berlineses y por los auverneses... Si nuestros antepasados hubieran practicado una política tan 'racista' en el campo de la horticultura, no tendríamos ni los claveles, ni las begonias, ni el romero, ni los melocotones, ni las cerezas de Olivet, ni los viñedos de Borgoña (¡no quiero ni pensarlo!), y, como decía, en 1938, el gran jardinero judío Borchardt, víctima de los nazis, «todavía viviríamos de bellotas» *(Wir lebten gärtnerisch noch heute von Eicheln)*.

El complejo de la cicatriz

Seamos claros y firmes: debemos recordarles incansablemente, a los ecologistas y a otros defensores del medio ambiente, los derechos del paisaje, que no se limitan a la preservación del medio ambiente, verde o no, y mostrarles que le hacen un parco servicio a su causa cuando practican esta confusión reduccionista. A los poderes públicos y a los profesionales de las infraestructuras, debemos, por supuesto, recordarles las exigencias del medio ambiente, pero también, con mayor razón, las del paisaje, y hacerles ver que están lejos de haber acabado su tarea cuando han respetado el medio ambiente, demasiado a menudo reducido a su valor fónico.

Sin embargo, me parece que muchos ingenieros y técnicos, tras un período en el que, no sin razón, se les reprochaban sus métodos tecnocráticos, adoptan ahora un perfil un poco demasiado bajo ante las pretensiones ecologistas, legítimas, sin duda, pero dentro de unos límites que deben definirse, sin los cuales cedemos a la ecolocracia. Sucede como si, culpabilizados en exceso, tuvieran vergüenza de ese paisaje que 'desfiguran' con pesar. Lo que quiero denunciar es ese complejo de la cicatriz, pues postula un paisaje en sí que habría que preservar a todo precio y, por tanto, el carácter criminal de la autopista, puesto que ése es actualmente el blan-

co de todas las pasiones: una herida que, mal que bien, habría que intentar reducir o, al menos, disimular. Como señala Pierre-Marie Tricaud, «puesto que quien concibe una carretera, considera que su proyecto sólo puede tener un impacto negativo tanto sobre el paisaje como sobre el medio ambiente, recurre al paisajista para camuflarlo»[197]. Triste vocación la del que se creía investido de una misión creadora, inventar el paisaje del mañana, y que se ve reducido al camuflaje, sí ¡qué desaire!

Yo creo que conviene abandonar esta visión avergonzada de la autopista. No solo constituye, en sí misma, un auténtico paisaje, sino que, como en otro tiempo el TGV, produce otros nuevos. No se trata, pues, de esconder el tajo, ni de cicatrizar sus accesos a golpe de apósitos vegetales, una concepción decorativa y curativa, en una palabra: *decurativa,* que resume bastante bien la misión que se le asigna al paisajista. Tomemos el problema a la inversa: si llevamos hasta el extremo, es decir, hasta el absurdo, este complejo de cicatriz y su lógica del camuflaje, acabaremos teniendo que enterrar las autopistas, no sólo en las aglomeraciones y en otras zonas sensibles (lo que se justifica), sino en el conjunto del territorio. Todo el país minado por este nuevo metro... Ya no hay heridas, pero tampoco paisajes a nuestro alrededor, a no ser para aquellos que, de tarde en tarde, volvieran a subir por alguna 'boca' de este *metrormiguero* hexagonal. Por el contrario, nos corresponde a nosotros saber transformar esta cicatriz en un rostro y esta herida en paisaje.

Emplearé una analogía. Se nos repite hasta la saciedad que los postes desfiguran el paisaje. Aquí, de nuevo, se postula un paisaje en sí, *a priori* intocable. No se les pasa por la cabeza a los llorosos ecologistas que una 'armada de postes en el

[197] Pierre-Marie Tricaud, «Route et Paysage: encore un effort», *Paysage et Aménagement,* 15 de mayo de 1991, pág. 24.

campo' pueda constituir y generar un nuevo paisaje, tan fuerte, si no más, que el antiguo. Como oportunamente recuerda Thierry Grillet, «sin duda, los postes han crispado a mucha gente en nombre de una idílica protección del paisaje. Pero, ya en 1914, Fernand Léger tronaba contra los que consideraban preferible suprimir inmediatamente los postes telegráficos, las casas y dejar sólo los árboles, suaves armonías de árboles»[198].

Este complejo de cicatriz no sólo provoca escalofrío, sino que lleva a la contradicción. Por un lado, la autopista es invasora, por sus propias normas y por el dominio que impone. Pero, por otra parte, habría que hacer todo lo posible para que fuera discreta. A la lógica del disimulo, se une la de la simulación, una lógica del 'como si': como si esta autopista fuera sólo una carretera un poco más ancha, con derecho al mismo tratamiento, sobre el modelo de nuestras viejas y queridas 'nacionales', tan 'convivibles', con sus tradicionales hileras de árboles. Con frecuencia me ha sorprendido este tema recurrente en boca de las direcciones departamentales de infraestructuras, esta pobre panacea de los alineamientos de árboles y los bordes vegetales. Literalmente creo que se *va por mal camino* al recurrir sistemáticamente a soluciones como éstas. No pretendo que todas y en todas partes sean incongruentes, digo que convendría intentar otras más apropiadas a las dimensiones y a los trazados de las autopistas. Como señalaba hace poco Anne Dazelle, directora del CAUE de Loire-Atlantique, «se cree que es suficiente con plantar árboles para hacer un bonito jardín y se cometen muchos errores». Yo diría: «se cree que es suficiente con plantar árboles para hacer una bonita autopista y se cometen muchos errores».

[198] Thierry Grillet, Catálogo de la exposición «Création industrielle et paysage. Ouvrages EDF en Nord-Pas-de-Calais)» Ed. du CCI, septiembre de 1991.

Esto es lo que tenemos que hacer, cada uno en su cometido y según sus medios: inventar el futuro, alimentar la mirada de mañana y, sobre todo, no acurrucarse en el pasado. Con la práctica paisajística sucede lo mismo que con toda creación artística: no podría obstinarse en el letargo de los museos[199].

[199] Este capítulo estaba redactado cuando conocí, gracias a la antología de J.-P. Le Dantec, el artículo de Ambroise Dupont, «La problématique française», *Métropolis,* núms. 101-102, 1994, cuyas posturas coinciden con las mías: «Hay que aceptar el hecho de que la red de autopistas no puede crear el mismo paisaje que en los siglos XVII y XVIII, y no pedir a los paisajistas que inventen soluciones cosméticas y poco sólidas»; «la situación actual se caracteriza [...] por una confusión entre medio ambiente y paisaje, dos nociones que, sin duda, convendría desunir en el futuro» (citado por J.-P- Le Dantec, en *Jardins et Paysages,* ob. cit., págs. 597 y 601).

8
DUEÑOS Y PROTECTORES DE LA NATURALEZA

Contribución a la crítica de un pretendido «contrato natural»

La filosofía desconfía de la naturaleza. Podemos, incluso, preguntarnos si su vocación no es, original y esencialmente, antinaturalista. Aunque es cierto que han sido frecuentes las reacciones y que la historia está jalonada de 'vueltas a la naturaleza': en el Quattrocento, con Rousseau, en la *Naturphilosophie* romántica, o, en nuestro fin de milenio bajo el signo de la ecología, esa voluntad proclamada, si no predicada por algunos, de renovar una Alianza, de establecer un «contrato natural» que asegure, tras siglos de hostilidad y de vandalismo, las condiciones de una auténtica «simbiosis con la naturaleza».

Aunque sólo sea debido a la extrema confusión o, por decirlo más precisamente, a la indeterminación de esta 'naturaleza', parece que esta vuelta no sea de muy buena ley. Las obras de Lenoble, Van Melsen, Moscovici, etc., han impuesto definitivamente la idea, vislumbrada ya desde el siglo XVIII (y, sin duda, incluso antes) de una historia estética, epistemológica, tecnológica de la naturaleza[200], de la que, a partir de

[200] Véanse las primeras páginas de este libro. Se podrían dar gran can-

entonces, no puede hablarse en términos de lo absoluto, sino como un X hipotético análogo a la «cosa en sí» de Kant. Desde este punto de vista, el proyecto de un «contrato natural» es ilusorio mientras no se precise qué naturaleza se pretende instaurar como sujeto de derecho, suponiendo, por otra parte, que una operación de este tipo tenga sentido.

Descartes y Galileo

Tradicionalmente, la vuelta a la naturaleza va acompañada de la incoación de un proceso contra la ciencia, la técnica y contra aquellos que, al alba de la modernidad, serían sus funestos fundadores: Descartes y Galileo, culpables, con su imperialismo teórico, de haber avasallado la Naturaleza y envilecido la Vida. Este proceso es doblemente inquietante. En primer lugar, porque la acusación se sustenta en una lectura más o menos deshonesta de los textos, además, y sobre todo, porque la insistente referencia a la Naturaleza y a la Vida, con sus mayúsculas, recuerda desagradablemente el naturalismo y el biologismo que, hace más de medio siglo, bajo la bandera de *Blut und Boden* (sangre y suelo), inspiraron, en todas las áreas, incluidas la de la fauna y la de la flora, el racis-

tidad de referencias: «Se trata siempre de una naturaleza cultivada pero que, debido a su mayor o menor permanencia y a su estabilidad, nos resulta familiar y, por eso, creemos que tratamos una única naturaleza. Sólo con la retrospectiva histórica descubrimos hasta qué punto esta naturaleza es cultural» (A. G. Van Melsen, *Science and Techology*, Pitsburg, 1961, pág. 291). «Vuestra naturaleza es la de Linneo, la de Lamarck, la mía es la de Einstein, la de Heisenberg» (Vasarely, *Plasti-Cité*, París/Tournaï, Castermann, 1970, págs. 47-48). La idea de una naturaleza cultural ya está presente en Voltaire, en su *Diccionario filosófico* y en Marx, en *La ideología alemana*.

mo más obtuso. Los perdonavidas de la 'barbarie' y los predicadores del «contrato natural», evidentemente, protestarán ante esta comparación y proclamarán su buena fe humanista. Pero, tanto si les gusta como si no, esta invocación obsesiva a la Naturaleza y a la Vida, erigidas en valores absolutos, es todo lo contrario al humanismo; y sólo por el recuerdo de las prácticas, idiotas en el mejor de los casos, innobles en el peor, que avalaron, deberían pensárselo dos veces antes de seguir enarbolando su bandera.

¿No es sorprendente que notables intelectuales, formados en la disciplina filosófica, sientan esa aversión, en nombre de no se sabe qué 'Naturaleza', contra la modernidad científica y preconicen con tono profético una especie de milenio ecológico? Mientras se trataba de Heidegger, podía hacerse caso omiso. Tan ilustre como sea el rector de Friburgo, su nostalgia del 'viejo puente de madera' y su teoría de la «estructura técnica» (*Gestell*) como «peligro» (*Gefahr*) contra la cultura occidental participan, indiscutiblemente, de una ideología retrógrada[201], y no se puede más que estar de acuerdo con la opinión de François Guéry cuando escribe que Heidegger «representa los prejuicios más mojigatos respecto al sentido de la técnica»[202]. De hecho, esta especie de melancolía no era

[201] «La verdadera amenaza ya ha alcanzado al hombre en su esencia. El reino de la Imposición nos amenaza con la eventualidad de que pueda rechazársele al hombre volver a una revelación más originaria y oír así la llamada de una verdad más inicial» (Martin Heidegger, «La question de la technique», 1953, trad. fr. en *Essais et conférences*, París, Gallimard, 1958, págs. 37-38). A pesar de estas laboriosas explicaciones, siempre me he preguntado por qué el traductor había elegido para *Gestell* «arraisonnement», vocablo que desde entonces, contra todo rigor, ha invadido la vulgata heideggeriana. Hay edición en español: Martin Heidegger, *Conferencias y artículos*, Barcelona, Del Serbal, 2001.

[202] François Guéry, *La Société industrielle et ses ennemis*, París, Orban, 1989, pág. 45.

nueva. Más de veinte años antes, Duhamel, en *Scènes de la vie future* (1930), y Spengler, en *El hombre y la técnica* mantenían ya propuestas alarmistas que prefigurarían los discursos ecologistas: «La mecanización del mundo ha entrado en una fase de hipertensión extremadamente peligrosa. El propio semblante de la Tierra, con sus plantas, sus animales y sus hombres, ya no es el mismo. En unos decenios, la mayoría de los grandes bosques han desaparecido, se han volatilizado en papel de periódico, y con esto se ha dado lugar a que hayan empezado a producirse cambios climáticos que ponen en peligro la economía rural de poblaciones enteras [...] Todo ser viviente agoniza en la tenaza de la organización. Un mundo artificial se apodera del mundo natural y lo envenena. La Civilización misma se ha convertido en una máquina que hace o intenta hacerlo todo mecánicamente. Ya sólo pensamos en términos de 'caballos de vapor'. No podemos mirar una cascada sin transformarla mentalmente en energía eléctrica»[203]. Y hay que estar corrompido por el pecado de la técnica para no ver «que todo esto tiene un *carácter diabólico*»[204]. Pero, a Dios gracias, «se propaga un hastío, una especie de pacifismo en la lucha contra la Naturaleza»[205]. Seis decenios después, Serres proclamará sus deseos de un «armisticio»...

Difiramos por el momento la cuestión del contrato para interesarnos por este proceso contra la modernidad y contra sus fundadores, Descartes y Galileo. Hasta fecha reciente, se contentaban con incriminar desordenadamente el cientifismo,

[203] Oswald Spengler, *L'Homme et la Téchnique,* 1931, trad. Fr., París, Gallimard, 1958, págs. 142-144. Hay edición en español: Oswald Spengler, *El hombre y la técnica y otros ensayos*, Pozuelo de Alarcón, Espasa Calpe.

[204] Ibíd. 131. Cursiva mía.

[205] Ibíd., pág. 147.

el positivismo y la vulgata marxista (digamos, para simplificar, el *Anti-Dürhing* de Engels y sus sucedáneos soviéticos). Pero ahora la han tomado también con el idealismo alemán, con Hegel a la cabeza, responsable, parece ser, de todos los totalitarismos y de sus crímenes contra la humanidad, *Shoah, Goulag,* etc. ¿Y por qué detenerse? No hubo antes un Saint-Just y un Robespierre, y sus inspiradores, los pensadores de la Ilustración? Incluso, no hace mucho, esta caza de brujas de culpables se convirtió en una especialidad de los «Nuevos Filósofos». De ahí procede, en el estilo de Gavroche, la letanía de los anatemas: por culpa de Voltaire, por culpa de Rousseau, por culpa de D'Alembert, por culpa de Didetot. Por supuesto, no se podían quedar ahí, así que hubo que inculpar, para acabar con nuestra perversa modernidad, a los verdaderos criminales, los dos pecadores originales, Descartes y Galileo, Adán y Eva de esta Biblia imbécil.

Primer inquisidor, el Torquemada del *«Dimensional extatique»,* Michel Henry. En *La Barbarie,* se anatemiza la técnica en nombre de la Vida y de la Cultura como 'movimiento' de la vida, en unos términos cuya violencia deja perplejo: «Es la barbarie, la nueva barbarie de nuestro tiempo, en el lugar de la cultura. Puesto que pone fuera de juego la vida, sus prescripciones y sus regulaciones, no es sólo la barbarie bajo la forma más extrema y más inhumana que el hombre haya conocido, es la locura»[206]. Y ¿quién está en el origen de esta locura? ¿Quién es el Gran Bárbaro, el Gran Demente, el Gran Satán? Galileo. Parece que estamos soñando. Nos preguntamos si habría escapado a la hoguera bajo el pontificado de Michel Henry... «El proyecto galileano [...] es el de la cultura moderna en su conjunto en tanto que cultura científica —lo que la convierte, a decir verdad, no en una cultu-

[206] Michel Henry, *La Barbarie,* París, Grasset, 1987, pág. 95. Hay edición en español: Michel Henry, *La Barbarie*, Madrid, Caparrós, 1997.

ra, considerando siempre ésta como de la vida, sino propiamente en su negación: la nueva barbarie, cuyo saber específico y triunfante se cobra el precio más elevado, la ocultación por el hombre de su propio ser»[207].

Segundo imprecador, el Savonarola de la «transe simbiótica», Michel Serres. En su *Contrat nature* (Contrato natural)[208], el estilo es menos atrabiliario, la predicación más lírica, pero la actitud viene a ser la misma. Se trata, de nuevo, de oponer la 'verdadera vida' —anclada en la naturaleza, la del marinero, en la «divina cortesía»[209] *(sic),* o la del campesino «con los pies hundidos, hasta la muerte, en la gleba tradicional»[210] *(sic)*— a los excesos y las fechorías de la dominación tecnológica. ¿Y quién es el culpable? «Galileo fue el primero en cercar el terreno de la naturaleza»[211], inaugurando así nuestra modernidad. Ha llegado la hora de ponerle fin a esta era desgraciada y por tanto, a la famosa expresión —*¡Eppur, si muove!*, y, a pesar de todo, ella [la tierra] ¡se mueve!— Serres, nuestro (anti-)Galileo de la postmodernidad, opone otra, que abre el nuevo milenio: «¡La Tierra se conmueve! Se mueve la Tierra inmemorial, fija, de nuestras condiciones o fundamentos vitales, la tierra fundamental tiembla»[212].

Galileo, pero igualmente Descartes, también él autor de una expresión famosa que atrajo la vindicta de Serres (aunque no sólo de él, desgraciadamente) sobre la engreída hege-

[207] Ibíd., págs. 129-130. Véase también págs. 10, 16, 19, 119, 122 y sigs.

[208] Michel Serres, *Le Contrat nautrel,* París, François Bourin, 1990. Hay edición en español: Michel Serres, *El contrato natural,* Valencia, Pre-textos, 1991.

[209] Ibíd., pág. 70.

[210] Ibíd., pág. 36.

[211] Ibíd., pág. 133.

[212] Ibíd., pág. 136.

monía de la ciencia moderna. «Dominio y posesión, ésta es la expresión maestra lanzada por Descartes en la aurora de la edad científica y técnica, cuando nuestra razón occidental partió a la conquista del universo [...] Por tanto, hay que cambiar de dirección y dejar el rumbo impuesto por la filosofía de Descartes. [...] La historia se bifurca: o la muerte o la simbiosis»[213]. O Descartes o Michel Serres. Nietzche pretendía, en sus momentos de megalomanía, «partir en dos la historia de la humanidad». Serres no está lejos de investirse con una misión comparable cuando, en una entrevista para *Le Nouvel Observateur*, define su intención del siguiente modo: «Esquematizando, podemos decir que el *Discurso del método* inauguró la era en que la ciencia y la técnica van dominando y poseyendo el mundo. Mi *Contrato natural* intenta cerrar este período»[214].

Volveré sobre este «contrato natural», calificado de «armisticio» y de «simbiosis», pero conviene antes resituar la expresión incriminada en el contexto del que con tanta frecuencia y tan indebidamente se ha extraído, y con ello incluso rendir justicia a Descartes, que nunca profesó el imperialismo científico que se le imputa: «Es posible llegar a conocimientos muy útiles para la vida, y [...] en lugar de la filosofía especulativa que se enseña en las escuelas, es posible encontrar una práctica por la cual, conociendo la fuerza y las acciones del fuego, del agua, del aire, de los astros, de los cielos y de todos los demás cuerpos que nos rodean tan distintamente como conocemos los diversos oficios de nuestros artesanos, podríamos aprovecharlas del mismo modo, en todos los usos para los que sean propias, y así convertirnos *como en dueños y poseedores de la naturaleza*. Lo cual es muy de desear, no sólo para la invención de una infinidad de artificios que

[213] Ibíd., págs. 58-61.

[214] *Le Nouvel Observateur,* 29 de marzo de 1990.

nos permitirían gozar sin esfuerzo de los frutos de la tierra y de todas las comodidades que hay en ella, sino también, principalmente, para la conservación de la salud, que es, sin duda, el primer bien y el fundamento de los otros bienes de esta vida»[215].

«Este bellísimo texto, escribe François Guéry, ha sido más comentado que leído, más traicionado que lealmente descifrado»[216]. Por tres razones que son otros tantos olvidos: olvido del 'como', evidentemente teológico. Olvido de la referencia, aunque modesta, a los «oficios de nuestros artesanos». Olvido, por último, de la finalidad 'principalmente' médica de todo el párrafo, como recordaría Alain Boyer en un notable artículo que, por adelantado, rebatía toda la interpretación de Serres: «las matemáticas servirán para constituir una física de la que se deducirá una medicina: este rodeo es lo que es nuevo. Pues el fin «principal» del dominio de la Naturaleza es la *conservación de la salud*, es decir, el alargamiento de la duración de la vida. A menudo se olvida esto cuando sólo se ve en la frase de Descartes una orgullosa declaración dominadora. Sin embargo, *el dominio es un medio para aliviar el sufrimiento*»[217].

[215] Descartes, *Discours de la métode,* VIª parte, cursiva mía. Hay edición en español: Descartes, *Discurso del método: para dirigir bien la razón y buscar la verdad en las ciencias*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

[216] François Guéry, en Didier Deleule, François Guéry y Pierre Osmo, *Le Commentaire de textes philosophiques,* París, Nathan, 1990, pág. 40.

[217] Alain Boyer, «Le respect de la nature est-il un devoir?», en *Questions de philosophie,* París, 1988, pág. 9.

El «contrato natural»

Convinamos en que, después de siglos y, especialmente, después de las grandes revoluciones industriales, la humanidad no ha cuidado la naturaleza o, para decirlo mejor, se ha aprovechado repetida y abusivamente de ella. ¿Qué pasa entonces con ese contrato natural que nos propone Michel Serres en términos dramáticos: «o la muerte o la simbiosis»; o la guerra, que acabará fatalmente por el exterminio recíproco de los dos protagonistas, o el armisticio, que es el único que puede garantizar su supervivencia común?

En su entrevista para *Le Nouvel Observateur*, Serres declara haberse «dedicado a auténticos estudios de derecho. Para un jurista, el término «contrato natural» es, efectivamente, casi contradictorio. Un contrato se hace sólo con una persona que habla y firma, mientras que la Naturaleza ni habla ni firma. Actualmente se abre camino, incluso entre los verdaderos técnicos del derecho, la idea de que la naturaleza pudiera ser un sujeto de derecho.» Es totalmente cierto y, para convencerse de ello, basta con leer la imponente obra colectiva, *L'Homme, la nature et le droit*, publicada bajo la dirección de Bernard Edelman y Marie-Angèle Hermitte[218]. No dudo de que Serres lo haya consultado, pero no deja de extrañarme que nunca se refiera a él: no habría encontrado en esta obra ningún argumento que le permitiera fundar jurídicamente su contrato de simbiosis. Es tanto como decir que ha escamoteado el debate, muy complejo y actualmente contradictorio, sobre la institución de la naturaleza como sujeto de derecho. El subterfugio consiste en personificar a esta últi-

[218] Bernard Edelman y Marie-Angèle Hermitte, *L'Homme, la nature et le droit,* París, Christian Bourgois, 1988.

ma a golpe de metáforas y de mayúsculas para que adquiera, a los ojos de un lector superficial o imbuido de un ecologismo incondicional, el estatus de una entidad o deidad antropomorfa, por tanto, de un casi-sujeto: «La Tierra se conmueve...», «La Tierra tiembla...», «¿Es la Tierra una Virgen que dio a luz a su Creador? ¿A su Creadora?[219] La jugada está hecha y podemos afirmar, con toda tranquilidad, que «la naturaleza se comporta como un sujeto»[220].

Augustin Berque se muestra aún más crítico, aún más caústico: Serres «¿acaso no nos revela Serres —¡Mohamed de la inmanencia, Moises del animismo!— que ha escrito su último libro al dictado de la propia Naturaleza? Hasta el punto de sentir escrúpulos en reconocerse su autor: «¿Debo dejarla firmar?»[221]. En los medios de comunicación que saludaron la aparición de la obra, nadie, ni siquiera el filósofo que daba cuenta de ella en *Le Monde*, ha hecho notar que este texto es radicalmente irracional; que es incompatible con las bases elementales del pensamiento organizado, al menos tal como lo ha practicado Occidente desde Aristóteles a Einstein (es cierto que el autor reivindica la inauguración de una nueva era). ¿Quién ha señalado que este libro no es de un filósofo sino de un chamán en trance? Pues, como el chamán de Siberia con el tigre de las nieves, pero además cósmico, Serres dice querer hacer un contrato con la Tierra (la Naturaleza). Regulación, sin duda justa, pues ésta ya es su «amante»[222]: él se acopla con ella durante los temblores, «comulgando los dos, con amor, ella y yo, doblemente desamparados, palpitando juntos, reunidos en un aura»[223], probablemente

[219] M. Serres, *Le Contrat naturel,* ob. cit., pág. 188.

[220] Ibíd., pág. 64.

[221] Ibíd., pág. 191, última frase del libro.

[222] Ibíd., pág. 191.

[223] Ibíd., pág. 190.

una aurora boreal, el fenómeno magnético del que se acompañan a veces los seísmos[224]...

Cualquiera que sea este orgasmo telúrico, que nos gustaría compartir con el autor, incluso en la escala de Richter, es absolutamente necesario, según Serres, «proceder a una revisión desgarradora del derecho natural moderno, que supone una propuesta no formulada en virtud de la cual el hombre, individualmente o en grupo, es el único que puede ser sujeto de derecho»[225]. Pero, ¿basta con que «sea necesario» para que esta «revisión» —que Serres decide que «desgarra» al jurista, pero no al filósofo, según parece— instituya la naturaleza como sujeto? De nuevo, las mayúsculas y las metáforas sirven de pruebas: «De hecho, la Tierra nos habla en términos de fuerzas, de vínculos y de interacciones, y esto es suficiente para hacer un contrato»[226]. ¡Pues no, no es suficiente! Pero para empezar, ¿quién contrata con quién? Y ¿a qué nivel?, ¿regional?, ¿nacional?, ¿planetario? Y ¿este contrato es tácito (incluso si la Tierra «habla»...), o debe inscribirse en un registro y con disposiciones reglamentarias? De esto ni palabra y, manifiestamente, estas consideraciones triviales no interesan al que reconoce a la Tierra como su madre, su hija y su amante a la vez[227]. Es cierto que este contrato natural es «metafísico», va más allá de las limitaciones ordinarias de las distintas especialidades locales»[228]. La metafísica tiene las espaldas anchas y la naturaleza es buena chica.

No seamos demasiado injustos. Serres nos porpone dos modelos: la tripulación y la cordada. Pero confieso mi per-

[224] Augustin Berque, *Médiance. De milieux en paysages,* Montpellier, Reclus, 1990, págs. 63-64.

[225] M. Serres, *Le Contrat naturel,* ob. cit., pág. 65.

[226] Ibíd., pág. 69.

[227] Ibíd., pág. 191.

[228] Ibíd., pág. 78.

plejidad. ¿Desde cuándo los marineros, incluso animados por una «divina cortesía», contratan *con el mar*? Sin embargo, eso es lo que afirma el marino-filósofo, como le gusta a él llamarse: «El pacto social de cortesía en el mar equivale, de hecho, a lo que yo llamo contrato natural»[229]. Esta «equivalencia» da que pensar. Se admite que haya un contrato entre los miembros de la tripulación, bien entendido en el interés de todos y cada uno de ellos, y no es necesario «haber navegado»[230] para comprenderlo. Pero ¿cómo atañe esto al mar sino por una proyección poética (el Mar ruge, como la Tierra tiembla), que, en el estilo homérico, lo anima con intenciones fastas o nefastas?

Lo mismo sucede con la montaña. Estábamos 'embarcados'[231], ahora estamos 'encordados'. Está claro que, otra vez, los conceptos jurídicos se diluyen en el pathos: «Que la montaña [...] se vuelva difícil, es decir, abominable, y el contrato mismo cambia de función: no sólo liga a los caminantes entre sí, sino que, además, busca sujeciones en puntos precisos y resistentes de la pared; el grupo está ligado, referido, no solo a sí mismo, sino al mundo objetivo. El pitón necesita la resistencia de la pared, a la que nadie confía una atadura más que después de haberla comprobado. Al contrato social se añade un contrato natural»[232]. Pregunta ingenua del que 'nunca ha pitonado': ¿Cómo es que el hecho de escalar establece una relación contractual con la pared? Que se trate del mar, de la roca o de cualquier otro elemento natural, el contacto no crea nin-

229 Ibíd., pág. 70.

230 «¡Aquí estamos, pues, embarcados! Por primera vez en la historia Platón y Pascal, que jamás navegaron *[sic]* tienen los dos razón al mismo tiempo» (M. Serres, *Le Contrat naturel,* ob. cit., pág. 72). Nos preguntamos cómo consiguió Platón llegar dos veces a Sicilia...

231 Ibíd., pág. 72.

232 Ibíd., pág. 163.

gún contrato, ni el miedo ningún pacto. Sin embargo, eso es lo que pretende el filósofo de las cumbres: «Un contrato no presupone forzosamente el lenguaje: basta con un juego de cuerdas. Ellas comprenden sin palabras *[sic]*. Etimológicamente y en la naturaleza de las cosas *[sic]*, un contrato comprende»[233]. A mí también me gustaría comprender.

Seamos serios. Desde el momento en que se renuncia a fundar en derecho el contrato natural, ya no queda otra solución que caer en imágenes biológicas (simbiosis) y bíblicas (la tierra se conmueve). De ahí esta «religión diligente del mundo»[234] que Serres nos invita a practicar y esta «comunión» final con la «Tierra espasmódica». Evidentemente, hemos abandonado el terreno de la reflexión filosófica por el del vaticinio, en el que cada uno toma sus delirios por realidades, y Pascal Acot tiene toda la razón cuando se pregunta, al final de su *Historia de la ecología*: «¿Por qué esta vuelta a lo Sagrado, y, sobre todo tan constante, entre los ecologistas?»[235].

[233] Ibíd., pág. 167.

[234] Ibíd., pág. 81.

[235] Pascal Acot, *Histoire de l'écologie*, París, PUF, 1988, pág. 241. «Un sentimiento religioso (una religión emergente, y no sólo revelada) irriga todas las actividades de la ecosociedad. Sobrentiende y valora la acción. Confiere la esperanza de que algo puede ser salvado» (J. de Rosnay, *Le Macroscope*, París, Éd. du Seuil, 1975, pág. 283) «Religión emergente», «religión diligente» (Serres), yo diría con gusto *religión indigente,* la de todos los teólogos, oficiales o hipócritas, cuyas *imbecillitas* ya denunciaba Spinoza, y que, a falta de argumentos, os obligan a «refugiaros en la voluntad de Dios, ese asilo de la ignorancia». Dios simplemente ha cambiado de nombre. Hay edición en español: Pascal Acot, *Historia de la ecología*, Madrid, Taurus, 1990. Traducción: Lourdes Prieto del Pozo. J. de Rosnay, *El Macroscopio*, Madrid, Alfa Centauro, 1997. Traducción: Fernando Sáez Vacas.

Del derecho de la Naturaleza

Una de dos: o bien la naturaleza es un sujeto y, como tal, es detentora de una especie de «derecho natural», sin embargo, este «iusnaturalismo» inédito supone, como ya hemos visto, una teología o, al menos, una mitología más o menos subrepticia, que, como en el antiguo derecho germánico, es la única que puede garantizarle apariencia de validez; o bien, la naturaleza no es sujeto de derecho y hay que instaurarlo por medio de la herramienta jurídica, tal como hace Marie-Angèle Hermitte en su artículo fundamental, *«Le concept de diversité biologique et la création d'un statut de la nature»*. Veamos la tesis: «Hacer de la diversidad biológica y, más ampliamente, de la naturaleza un sujeto de derecho es el punto clave de mi razonamiento. [...] Por tanto, nos separaríamos completamente de todos los sistemas que hayan hecho de la naturaleza un objeto de derecho»[236]. Sea. Pero si esta institución es una decisión unilateral, puesto que, a pesar de la prosopopeya de Serres, la naturaleza nunca tendrá «una palabra que decir», ¿podemos hablar verdaderamente de sujeto de derecho si no lo hacemos, otra vez, metafóricamente y bajo el 'como si'? Augustin Berque, en su última obra, se muestra categórico: «Así, el concepto de 'derechos de la naturaleza' es incoherente en su principio mismo. Es, por tanto, imposible fundar sobre este concepto una ética del medio ambiente»[237].

Consideremos únicamente el problema, por otra parte crucial, de la 'representación'. Está claro que la naturaleza,

[236] Mari-Angèle Hermiette, «Le concept de diversité biologique et la création d'un statut de la nature», en B. Edeman Y M.-A. Hermiette, *L'Homme, la nature et le droit,* ob. cit., págs. 254-255.

[237] Augustin Berque, *Être humains sur la terre,* ob. cit., págs. 65-66.

al no poder defenderse ni protestar, tendrá que delegar en ciertos organismos el cuidado de representarla y de evaluar, por ejemplo, el importe de los perjuicios sufridos, es decir, la reparación que se acordará, no a la naturaleza misma, sino a aquellos perjudicados por su deterioro. Supongamos, pues, que se decide 'repararla'—restaurar los bosques, el litoral, etc.— No hay duda de que toda la operación, en sus modalidades jurídica, financiera y técnica, se efectuará pensando en la humanidad y en función de ella, cuyos intereses no son, por otra parte, exclusivamente económicos sino también estéticos, sociológicos, etc. En todo caso, no porque el hombre se imponga deberes respecto a la naturaleza, ésta se convierte en sujeto de derecho.

Sin embargo, Mari-Angèle Hermitte cita un texto que contradice la interpretación restrictiva que yo propongo. Se trata del «proyecto de convención internacional sobre la conservación de la diversidad biológica». «El preámbulo declara que 'las especies salvajes tienen el derecho de existir *independientemente de los beneficios que puedan reportar a la humanidad*'. Más general, el artículo 2 dispone: 'Los Estados reconocen que la diversidad biológica constituye un patrimonio que debe ser conservado en beneficio de las generaciones presentes y futuras, *así como basándose en su propio derecho*'»[238]. Pero ¿cuál? ¿Con qué derecho decretar que todas las especies tiene derecho a existir, en sentido absoluto, si no es porque nos asignamos a nosotros mismos el deber absoluto de protegerlas, es decir, en el fondo (pero eso no se dice nunca, hasta tal punto es aquí la hipocresía, como en todas partes, la regla planetaria), porque nos otorgamos el papel providencial de Dios (no cualquiera: un dios preocupado por su 'capital'), o de vicario de Dios, nuevos Noé

[238] Marie-Angèle Hermiette, «Le droit et la vision biologique du monde», en *Maîtres et protecterus de la nature,* ob. cit., pág. 88.

encargados de esta arca moderna, la diversidad biológica? Aquí estamos, otra vez reconducidos a la teología que, decididamente, inspira todas estos discursos. Y para cerrar este debate o, al menos aclararlo, no puedo hacer nada mejor que citar a Martine Rémond-Gouilloud: «Como ningún intermediario podría garantizar perfectamente la defensa de la naturaleza, algunos autores proponen, radicalmente, que se le conceda a ella ese derecho. Una determinada personificación de los elementos naturales les proporcionaría un interés por actuar y bastaría para permitir reparar verdaderamente los daños de que son objeto. Este procedimiento, aunque sea seductor desde el punto de vista filosófico [¿?] por ir en contra de ese imperialismo humano que rehúsa a cualquiera que no sea el hombre la cualidad de sujeto de derecho, no parece de una utilidad decisiva. Suponiendo que determinadas cosas estén dotadas de embriones de derecho, éstas seguirán siendo incapaces de ejercerlos: el problema de su representación se habría desplazado pero no se habría resuelto. Por eso, este artificio no es admisible. Al espíritu demasiado cartesiano como para darse por satisfecho con esta ficción le parece que el representante de la naturaleza sería designado para administrar, no los intereses de la naturaleza considerada en sí misma sino, sencillamente, el interés colectivo de la sociedad por su preservación»[239].

> Algunos querrían, como en otras épocas, personificar la naturaleza, reconocerle los derechos que le permitirían protegerse. [...] Estas tentativas, fecundas para los filósofos [¿?], no satisfarían, sin embargo, al jurista. Antropocentrico por formación, no conoce otros intereses que proteger sino los de los seres humanos, y los únicos lími-

[239] Martine Rémond-Gouilloud, «Le prix de la nature», en B. Edelman y M.-A. Hermiette, *L'Homme, la nature et le droit,* ob. cit., pág. 217.

> tes que acepta a sus prerrogativas lo son en nombre de otros intereses humanos directamente perceptibles. Por eso, entre nosotros, la protección de los recursos naturales no puede entenderse ni los límites que impone pueden admitirse si no es dentro del interés de nuestros contemporáneos[240].

El interés «econológico»

El concepto de interés, en el sentido amplio del término, nos lleva al centro de la cuestión. Renunciar a esta pretensión ilusoria de instituir la naturaleza como sujeto de derecho no significa que capitulemos ante la altivez tecnocrática ni que sigamos saqueando el planeta con total impunidad. Bernard Edelman señala claramente la idea fundamental del *interés común*, tal como figura explícitamente en numerosas convenciones internacionales sobre el espacio extra-atmosférico, la Antártida, los océanos, etc.[241]. Esto es suficiente para comprometernos, para obligarnos a contratar *entre nosotros* y en todos los niveles, sin que sea necesario mitificar o deificar la naturaleza y hacer más engorrosas nuestras resoluciones con consideraciones éticas o patéticas. Como señala Alain Boyer, «no es *inmoral en sí* contaminar un mar, incluso aunque esto pueda conllevar efectos inesperados sobre el hom-

[240] Martine Rémond-Gouilloud, «Ressources naturelles et choses sans maître», en B. Edelman y M.-A. Hermiette, *L'Homme, la nature et le droit,* ob. cit., pág. 229. Es notable, y absolutamente beneficioso para este volumen colectivo, que los artículos de M.-A. Hermiette y de M. Rémond-Gouilloud figuren uno junto al otro; hermoso ejemplo de un debate del que nos habría gustado encontrar rastros en el libro de Serres.

[241] Bernard Edelman, «Entre personne humaine et matériau humain le sujet de droit», en B. Edelman y M.-A. Hermiette, ibíd., págs. 136 y sigs.

bre, que sería injusto y estúpido no tener en cuenta. Las ideas de 'respeto a la Naturaleza' o, incluso, de 'respeto a la vida', en tanto que tales, me parece que proceden del fetichismo en el sentido de Comte»[242]. En última instancia, la regla siempre es nuestro interés, a condición de no reducirla a su expresión más corta y más pobre. El interés ecológico exige un cálculo a largo plazo, en el que, sin duda, entran numerosos factores.

Acabo de decir que nuestro interés no era sólo económico. Tomemos el ejemplo del animal, cuya protección constituye, en este aspecto, un precedente instructivo. ¿Existe un derecho del animal? Estrictamente hablando, no. Es cierto que si inflijo un mal trato a un animal, en Francia, puedo ser objeto de persecución jurídica. Sin embargo, nunca he firmado un contrato con mi víctima. Únicamente sucede que, desde hace poco (el XIX), el sufrimiento de los animales, sobre todo de algunos de ellos (y esta selección es reveladora), se ha vuelto insoportable para los occidentales, que decidieron, por su interés sentimental (sufrir, incluso por compasión, es un prejuicio) no tolerarlo más. Una decisión unilateral en la que el animal no ha sido instituido como sujeto de derecho, más que como metáfora o contaminación analógica, pero, en tanto que objeto de derecho, pasa a ser un ser protegido que, a falta de poder reclamar justicia, se ve representado por la Sociedad Protectora de Animales o cualquier otro abogado, que no reclama nada para la víctima en sí, pero que exige el castigo del culpable para, de esta manera, recordarle sus deberes y, sobre todo, para que sirva de ejemplo.

Lo mismo vale, *a fortiori*, para la naturaleza orgánica. El hombre se compromete a respetar los bosques, el mar, la Antártida, la capa de ozono, etc., unilateralmente. El pretendido contrato con una pretendida naturaleza no es ni será nunca más

[242] A. Boyer, «Le respect de la nature...», art. citado, págs. 12-13.

que una obligación jurídica que los hombres se imponen a sí mismos respecto a un objeto o sector natural bien definido, cuya salvaguarda deciden garantizar, en un propio interés bien entendido. Esto se hace patente, actualmente, con el debate que divide a las potencias occidentales y a los países en vías de desarrollo. Está claro que estos últimos rehúsan establecer un contrato, no con la 'Naturaleza', sino con nosotros, a quien acusan de una ingerencia que, a veces, es cierto que reviste un cariz escandaloso, y rechazan encerrarse en un sistema de obligaciones que juzgan leoninas y, al menos a corto plazo, nefastas para su economía. Es decir, que la verdadera ecología no necesita para nada un contrato simbiótico con una naturaleza simbólica, pamplina de la que se mofa cualquier jurista serio, pero que exige una serie de convenciones precisas, equitativas y garantizadas por una instancia internacional. En una entrevista en *L'Express,* Brice Lalonde, entonces ministro de Medio ambiente, mencionaba incluso la posibilidad de una política ecológica: «Veremos nacer, sin duda, organismos comunes a todas las naciones para vigilar, decretar e incluso intervenir. Estamos en la ingeniería planetaria: habrá que rectificar y crear tanto como proteger. Quizá hablaremos de una fuerza de intervención ecológica, de 'Cascos verdes'»[243]. ¿Quién no se da cuenta de que esta fuerza de intervención no tendría en absoluto como misión el hacer respetar un 'derecho de la naturaleza' sino, más sencilla y seriamente, el vigilar que se aplicaran las reglas que los hombres habrían dictado para ellos mismos, en su propio interés bien entendido, es decir, ampliado a la escala del planeta y del largo plazo.

Tomemos otro ejemplo, la salvaguarda de la diversidad biológica. Se puede abordar de dos formas. La primera es la teológica: el hombre, vicario de Dios, está a cargo de su Crea-

[243] *L'Express,* 7 de abril de 1989.

ción. Es, si se quiere, el complejo de Noé, siervo de Zoé (la Vida), cuando se anuncia el segundo Diluvio y del que, de nuevo, somos responsables, no ya por una falta ética, sino por un pecado tecnológico: si creemos a Norman Mayers, el hombre habría destruido, desde hace un siglo, cerca del 75% de las especies vivas. La segunda es pragmática. Sabemos que las revoluciones farmacológicas están a menudo ligadas al descubrimiento de las propiedades medicinales que tienen ciertas especies vegetales (la adormidera para la morfina, el sauce para la aspirina, etc.) o algunos hongos microscópicos (penicilina, ciclosporina, etc.). También se dice que los bosques tropicales albergan el 60% de las doscientas cincuenta mil especies catalogadas. La deforestación, cualquiera que sea el interés económico inmediato, constituye, pues, la dilapidación insensata de una reserva cuya importancia ni siquiera somos capaces de evaluar. No se trata de establecer una 'alianza simbiótica' con el bosque tropical, sino, por el interés común de la humanidad, de negociar con los que lo destruyen para vivir; lo que plantea, otra vez más, la cuestión fundamental, a la vez económica y ecológica, en resumen *econológica,* de las relaciones 'Norte-Sur'.

La expresión que da título a este capítulo no es anticartesiana, muy al contrario: explicita y actualiza la del *Discurso del método*. No se domina ni se posee verdaderamente la naturaleza más que protegiéndola. Suscribo, en este punto, la opinión de Serres: hay que «en adelante, intentar dominar nuestro dominio»[244]. El verdadero dominio es el dominio de uno mismo, pronominal, y la verdadera posesión lo opuesto a la opresión: gestión ordenada de un caudal que hay que preservar. No se trata de arrodillarse ante la Virgen Vida o nuestra Madre Naturaleza para profesarle un culto pueril. La naturaleza no es una persona, ni siquiera una entidad, a la

[244] M. Serres, *Le Contrat naturel,* ob. cit., pág. 61.

que tendríamos que venerar por sí misma, no es más que una reserva, cierto que colosal, de posibilidades que todos nuestros intereses, económicos, ecológicos, estéticos, etc., nos exigen que explotemos, no solo racionalmente (lo sabemos), sino razonablemente (tenemos que aprenderlo), un patrimonio común que debemos proteger contra nuestra propensión al pillaje, pero sin ceder nunca a este pathos ecologista, que, la mayoría de las veces, no es más que un lodazal de biologismo y de teología. «La filosofía, decía Schopenhauer, no está hecha para llevar agua al molino de los curas.» Su advertencia sigue siendo pertinente. Desconfiemos de los nuevos Tartufos.

9
¿PUEDE SER ERÓTICO UN PAISAJE?

Me gustaría dar un último ejemplo en esta teoría del paisaje, que desde hace años me esfuerzo en elaborar, y aportar con él, espero, el toque erótico o lúdico que quizá faltaba en este ensayo. Recordaré una última vez la hipótesis que me sirve de hilo conductor: no hay belleza natural, o más exactamente, la naturaleza sólo se hace bella a nuestros ojos por mediación del arte. Nuestra percepción estética de la naturaleza siempre está mediatizada por una operación artística, una 'artealización', tanto si ésta se efectúa directa como indirectamente, *in situ* o *in visu*. Ahora bien, la erotización es una variedad particularmente espectacular de la artealización paisajística. Aunque inmediatamente se presiente que, salvo excepciones (o provocación...), no podría operar *in situ* y que la transformación de un país (asexuado) en paisaje (erotizado) se efectúa sobre todo *in visu*, por mediación de la pintura, de la fotografía, de la literatura.

Lomos y mamelones. La metáfora reversible

Paradójicamente, son los geógrafos, con la terminología que emplean para la descripción del medio físico, los que nos proporcionan los primeros indicios de esta erotización. Los militares también toman este vocabulario, que me fascinaba cuando era lanzagranadas en el 5º regimiento de infantería. En los mapas del estado mayor, no había más que 'lomos' y 'mamelones'. La maniobra parecía convertirse en un juego licencioso en este 'Mapa de lo Sensible'... «*Lomo*: parte abultada de una montaña» (Littré). «*Mamelón*: prominencia redondeada en el terreno» (Littré). En Victor Hugo, por ejemplo: «Detrás de un mamelón, la guardia estaba agrupada[245]...» Un mamelón, no una loma, el primero ya es suficiente para disimular a la guardia imperial, que tiene el tiempo contado, estamos en Waterloo, «sombría planicie»... Resulta inquietante, esta guardia agrupada detrás de su «mamelón» antes de surgir, rígida, para ser barrida por la metralla inglesa.

Es cierto que sólo se trata de indicaciones rudimentarias, pero dan testimonio ya de una cierta inclinación a proyectar en el país signos sexuales, si no eróticos, y en todo caso, femeninos. Esto me sugiere dos comentarios. 1) De entrada, la erotización parece efectuarse preferentemente en lo femenino, como si existiera alguna afinidad entre la configuración geográfica y la anatomía de la mujer: curvas y cavidades, línea de gracia hoghartiana, «unir las curvas de las mujeres a las cimas de las colinas» (Cézanne)... 2). Esta metaforización somera es reversible. La mujer puede, con mayor facilidad que el hombre, convertirse en paisaje. Dentro de lo que es bastante convencional, mencionaremos la colina de sus senos,

[245] Hugo, *Les Châtiments,* «L'Expiation», II.

el valle de sus pechos, el abismo de su sexo, sin duda el más expuesto a esta metaforización, trivial o poética: mata, montículo, monte de Venus, surco, gruta, «jardín cerrado, fuente sellada»[246].

Yo mismo he cedido a esta tentación cuando construí una de mis novelas en torno a la metáfora de la «zarza ardiente», de la «maleza crematoria», la de una adolescente pelirroja que se levanta el vestido y se exhibe al narrador. «El gesto sagrado de Eleusis fue un acto prodigioso, cuando Baubo, bruscamente, desvela a Deméter su malicioso vientre. Pero el que yo vi me aterrorizó. Estaba invadido por un enorme pelaje, leonado, salvaje, llameante. Deslumbrado, me tape los ojos con las manos, pero el vellón seguía ardiendo en la noche. Entonces me dije: *vas a acercarte para considerar este extraño espectáculo y ver por qué no se consume esta zarza*. Pero permanecí inmóvil y, cuando por fin me atreví a mirar, el cuerpo había crecido aún más, subía de las brasas como un humo pálido, y comprendí entonces que la grama de las hembras más grandes no podría nunca igualar el fuego de este pelaje[247]...» O también, algunas páginas después, la clase de las alumnas de instituto con blusa azul, metaforizadas en 'polípero': «Formaban a mis pies como un gran animal, un bello antozoario, coral cerúleo, celentéreos de azul. A veces, uno de los pólipos osaba hacerme una pregunta. Entonces yo respondía con una voz asexuada, lejana, universal, la que pedía la colonia marina»[248]. Este polípero evidentemente no es más que una reminiscencia del 'zoofito' proustiano, el de las 'muchachas en flor': «Como para mí este estado amoroso dividido simultáneamente entre varias muchachas. Dividido o, más bien, indivisible, pues lo más a menudo lo que me pare-

[246] *Cantar de los Cantares*, IV, 12.

[247] Alain Roger, *Le Misogyne*, París, Denoël, 1976, pág. 15.

[248] Ibíd, pág. 36.

cía delicioso, diferente al resto del mundo, lo que empezaba a resultarme querido hasta el punto de que encontrarlo al día siguiente era la mayor alegría de mi vida, era más bien el grupo entero de muchachas...» Los fotógrafos, por su parte, no dejan de jugar con estas metamorfósis: muchachas de agua, muchachas de arena, muchachas de piedra. Por ejemplo, Lucien Clergue y sus mujeres marinas, o esos artistas japoneses, más sensibles a la mineralidad luminosa de los cuerpos.

Ya sospechamos que esta reversibilidad metafórica puede producir lo peor y lo mejor. Lo peor, la vulgaridad, un paisaje de pacotilla, sexualizado a toda prisa, incluso 'sin miramientos', pero también lo mejor, una estetización sutil en la que la desnudez y el país, realidades naturales, se erotizan mutuamente para crear las figuras del arte que son el desnudo y el paisaje. En el capítulo de lo peor figura el complaciente y cómodo recurso al psicoanálisis, que permite, eso se cree, proyectar en cualquier lugar una lectura libidinosa. Como no es usual que el terreno sea totalmente plano, con poco esfuerzo uno se permite interpretar todo en términos genitales, cualquier relieve es fálico y toda cavidad, vulvar. Siempre hay un árbol o un campanario para falizar el paisaje —qué no se les ha hecho pasar a los tres campanarios proustianos de Martinville y de Vieuxvicq— cualquier charca y cualquier arroyo para feminizarlo. No olvidemos que los cuatro elementos de las cosmogonías arcaicas eran sexuadas —aire y fuego, masculinos, tierra y agua, femeninos—, hasta el punto de que nada puede escapar a esta sexualidad universal, una especie de cama redonda *elemental*, puesto que los intercambios y las relaciones se multiplican, engendrando esas expresiones poéticas en las que Bachelard es un especialista: el barro (tierra + agua) y las fumarolas (fuego + aire) son homosexuales, mientras que los vapores (agua + aire) y la lava (agua + fuego) son heterosexuales.

No está desprovista de interés ni de encanto esta erotización, como podemos comprobar leyendo los ensayos de

Bachelard o los tratados del paisaje de la China antigua (véase más arriba): «El cometido del pincel es esbozar la forma y la sustancia de las cosas, el de la tinta, establecer la distinción entre el *yin* y el *yang*. [...] Así se obtienen los efectos de distancia. La alternancia del *yin* y del *yang* permite distinguir las lejanías de los primeros planos, las partes de delante y de detrás de las montañas; también puede modelar los relieves al oponer las cavidades, pintadas en tinta oscura *(yin)* y las prominencias, pintadas en tinta pálida *(yang)*»[249]. Pero esta codificación de los elementos y su sistemática *sexualización*, a pesar de las relaciones y de algunas interferencias, amenazan con perjudicar la erotización, como sucede en psicoanálisis, donde la aplicación mecánica de la simbología freudiana lleva a menudo a la caricatura.

¿Hay que imputarle a Freud la responsabilidad de esta sexualización, a la vez ingenua y escolástica, del paisaje? Sin duda, si lo juzgamos por algunas de las indicaciones que nos da en *La Interpretación de los sueños*: «No es difícil reconocer que en el sueño muchos paisajes, en particular los que representan puentes o montañas con bosques, son descripciones de órganos genitales»[250]. Freud nos confirma nuestra sospecha inicial: «El órgano genital masculino representado por una persona, el órgano genital femenino por un paisaje»[251].

[249] N. Vandier-Nicolas, *Esthétique et peinture de paysage en Chine*, ob. cit. (cap. III), págs. 53 y 57.

[250] Freud, *L'Interpretation des rêves,* trad. Fr. París, PUF, 1971, página 306. Véase también el hermoso sueño de «dioses jardines» cuya interpretación Freud desgraciadamente sólo esboza. Hay edición en español: Sigmund Freud, *Obras Completas t. 1*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

[251] Ibíd., pág. 314. Me inclino a creer que para Freud el paisaje depende de la misma interpretación que la «ilusión del *déjà vu*», es decir «el órgano genital de la madre» (ob. cit., pág. 343). Por otro lado, el «*déjà vu*» lo más habitual es que sea un paisaje. En cualquier caso, me parece difícil

El paisaje es, para el inconsciente, congénitamente femenino, incluso aunque, por imprudencia, algún signo fálico se aventure en él.

Tres figuras de la mujer-paisaje

Encontramos bellos ejemplos de esto en literatura y en algunos escritores que, casi siempre ignorándolo todo del psicoanálisis, feminizan sus paisaje según diversas y justificables modalidades de una tipología fundada sobre las figuras de la femineidad, que dirigen la metáfora.

Coleridge, *Kubala Khan*, el orgasmo telúrico... Es significativo que este poema onírico comience con la evocación del gran jardín cerrado del kan Cublay, un jardín que, súbitamente, da paso al abismo, cuando el sueño se convierte en exaltado delirio erótico: «¡Pero qué profundo y místico abismo *(deep romantic chasm),* a través de un bosque de cedros, se abría, oblicuo, en la verde montaña! ¡Lugar salvaje! Nada más sagrado, nada más mágico fue nunca frecuentado, bajo la demacrada luna, por mujer cuyos gemidos invocan a su demonio amante *(By woman wailin gor her demon lover)*. En el fondo de este abismo, borboteando en el fragor del trueno, como si esta tierra respirara con jadeos rápidos y roncos

seguir a Françoise Chenet cuando enuncia la hipótesis de que «si como todo el mundo conviene, el jardín es la metáfora del vientre materno, el paisaje está del lado del padre» («Le paysage comme parti pris» en *Enonciation et parti pris,* Actas del coloquio de la Universidad de Amberes, 1990, págs. 90-91, reimpreso en *La Théorie du paysage en France, 1974-1994,* ob. cit., pág. 277*)*. Para un psicoanálisis del paisaje, véase también J. Guillaumin, «Le paysage dans le regard d'un psychanaliste» Universidad de Lyon II, 1975, núm. 3, y Michel Collot, «Points de vue sur la perception des paysages», *L'Espace géographique,* 1986, núm. 3.

(As if this earth in fast thicks pants were breathing), una fuente surgía en súbitos brotes y, en su brusca subida intermitente, arrojaba fragmentos enormes. [...] y en medio de esta danza de rocas, al mismo tiempo y sin cesar, el abismo proyectaba a cada instante el río sagrado...»

Todos los elementos 'geográficos' son aquí femeninos: *chasm* ('abismo'), *fountain* ('fuente'), *sacred river* (río sagrado), después, en los versos siguientes, *caverns measureless to man* (grutas cuya medida no puede conocer el hombre'), *lifeless ocean* ('océano sin vida'), *caves of ice* ('cuevas de hielo)[252], y su violenta erotización, 'viril' y como 'volcánica' (metáfora de la metáfora) es lo que las organiza, las *orgasmiza* como paisaje fantástico.

Huysmans, *La Bièvre*, la chica del arroyo... «La naturaleza sólo es interesante cuando es débil y está desconsolada. No niego en absoluto sus atractivos cuando, por la potencia de su risa, hace estallar su corsé de lóbregas rocas y expone al sol sus pechos de puntas verdes, pero confieso que ante estos excesos de vigor, no siento la apiadada seducción que provocan en mí un rincón desolado de una gran ciudad, el cerrillo desollado o un reguero de agua que llora entre dos árboles dañados. En el fondo, la belleza de un paisaje está hecha de melancolía. Por eso La Bièvre, con su actitud desesperada y el aspecto meditabundo de los que sufren, me seduce más que cualquier otra.»

De nuevo, la metáfora es reversible: si la prostituta es una «cloaca seminal» (Parent-Duchâtelet, 1836), el cauterio necesario del estupro, el Bièvre, «este guiñapo de río», este «ester-

[252] Coleridge, *Kubla Khan,* traducción al francés de Germain D'Angest, ligeramente modificada. Ya he mencionado este poema, pero en otro aspecto, en el capítulo II de este libro. Es recurrente en la Odisea (Calipso, en el canto V, Escila, en el canto XII, etc.) el tema de las «cuevas profundas» asociado a la feminidad maléfica, y omnipresente en los mitos y en los cuentos.

colero que se mueve», «este cauterio de todas las mugres» no es más que una pobre chica, simplemente una 'chica', una chica de la calle, o mejor del 'arroyo', es esta miseria 'desconsolada' lo que fascina a Huysmans y lo que le inspira estas magníficas y ya nostálgicas líneas: «¿Nunca han mirado este extraño río, este cauterio de todas las mugres, esta sentina color pizarra y plomo fundido, en el que borbotean aquí y allá remolinos de espuma verduzca, sembrado de escupitajos, que gorgotea en una compuerta y se pierde, sollozando, en los agujeros del muro? En algunos lugares, el agua parece que está tullida y corroída por la lepra; se estanca, después, remueve el hollín suelto y sigue su marcha ralentizada por el cieno[253]...»

Recuerdo un río, el Yévrette, que fluía por Brujas, digamos más bien que se estancaba allí, podrido y mefítico, y yo no podía dejar de asociarlo con mi vecinita, una niñita achacosa y cubierta de impétigo, a la que llamaban «la pobre Yvette», de manera que el *Yévrette,* me parecía el compendio de esta *pobre Yvette* (*pauvre Yvette*), su doble compasivo, mi Bièvre brujense... Donde se ve que la onomástica secunda aquí la metáfora. Hay un *Yvette* en la región parisina, también un *Nonnette*, cerca de Senlis: «bonito este nombre, e imaginaba un enjambre de novicias, beguinas achispadas, salpicándose los senos en medio de la corriente»[254]. El *Sena* es el *Sein* en femenino, el *Loire,* es el Loir en femenino, como también, y pienso en el *Jardin de France* de Max Ernst, esa mujer acurrucada entre el Indre y el Loira; el *Garona*, un compendio de *garçonne* y *luronne*, pero que, al ir creciendo, se convierte en una chica guapa (*gironde*), la *Gironda*...*

[253] Huysmans, «La Bièvre», en *Croquis parisiens,* reed. Lausana, Mermod, 1955, págs. 109-110.

[254] Alain Roger, *Rémission*, París, Grasset, 1990, pág. 86.

* *garçonne* (adolescente con formas femeninas aún no definidas), *luronne* (barbiana), *gironde* (guapa). *[N. de la T.].*

Sartre, *La Náusea*, la obscenidad en femenino... «Las cosas se han desembarazado de sus nombres. Están ahí, grotescas, obstinadas, gigantes y resulta imbécil llamarlas banquetas o decir cualquier cosa de ellas: estoy en medio de las Cosas, las innombrables.» Sabemos que esta experiencia de la 'existencia' se repite y culmina, dos páginas después en la famosa descripción del jardín público de Bouville; pero, en mi opinión, los comentaristas no han destacado lo suficiente que esta descripción está animada desde el interior y como inseminada por una feminización universal y obscena de las Cosas: «Ese barniz se había fundido, quedaban masas monstruosas y blandas, en desorden —desnudas, con una desnudez horrible y obscena. [...] Todas las cosas se dejaban llevar por la existencia, dulcemente, tiernamente, como esas mujeres fatigadas que se abandonan a la risa y dicen con una voz húmeda: 'es bueno reír'; se desplegaban unas frente a otras, se hacían la abyecta confidencia de su existencia. Comprendí que no había término medio entre la inexistencia y esta abundancia extasiada. Si se existía, había que *existir hasta ahí*, hasta el moho, el abotargamiento, la obscenidad»[255].

Paradoja: habríamos creído que la 'existencia' sería la regresión a lo neutro. No lo es en absoluto. Todo sucede como si esta vuelta a la 'cosa', esta vuelta por el 'esto existe' no tuviera otra función que la de engendrar, por inseminación metafórica —y Robbe-Grillet no dejará de reprochárselo a Sartre— otro paisaje, más poderoso, más inquietante también, evidentemente fantasmal, por estar bajo el signo de lo femenino, misoginia cósmica...

Existen muchas otras modalidades de erotización paisajística (Hugo, Flaubert, Verlaine, Bram Stoker, Colette, Giono,

[255] Sartre, *La Nausée*, París, Gallimard, 1938, págs. 177-181. Hay edición en español: Jean Paul Sartre, *La náusea*, Madrid, Alianza, 1996.

Dalí[256], Ernst, Saudek, etc.) pero querría estudiar particularmente dos de ellas, las de Zola y de Proust, muy diferentes, después de todo, pero igualmente afortunadas y más o menos paradisíacas.

Zola. El Edén en femenino

'El Paradou' es sin duda un lugar destacado en la obra de Zola. Su larga descripción, incansablemente retomada y renovada, ocupa la parte central de *La caída del abate Mouret,* de la que es, indiscutiblemente, el protagonista. Con su fuerza vital y su femineidad exuberante, induce al 'pecado' a Serge y Albine, Adán y Eva de esta parábola un poco pesada, pero, como escribe Huysmans, «Zola era Zola, es decir, un artista un poco tosco pero dotado de poderosos pulmones y grandes puños»[257]. En efecto, retoma todos los elementos del relato edénico, empezando por ese paraíso 'meridionalizado', inmenso jardín cerrado, en el que Serge vuelve a encontrar la inocencia pueril y la integridad física de Adán. Los animales son mansos, cómplices y, sobre todo, ejemplares de la sexualidad universal. Por último, Eva, es la instigadora: es ella la que lleva a Serge bajo el gran árbol —de la Ciencia, pero confundido aquí con el árbol de la Vida, primera subversión del mito—, a cuya sombra se estrechan, tras una abstinencia un poco larga a nuestros ojos de lectores habituados a mayor celeridad erótica. Sigue, como conviene, la

[256] He mencionado la erotización del paisaje «vampírico» en mi análisis del *Drácula* de Bram Stoker, en *Héresies du désir*, *Freud, Dracula, Dali* (Syssel, Champ Vallon, 1986, págs. 132 y sigs.). La misma obra contiene un comentario del famoso cuadro de Dalí *Le Grand Masturbateur*, que es en principio un paisaje erotizado.

[257] Huysmans, prefacio (1903) a la reedición de *À rebours*, ob. cit.

vergüenza, el pudor y pronto los remordimientos, se cubren el cuerpo y disimulan cuando surge el hermano Archangias, paladín de la maldición. Serge sale del Paradou, cuya entrada guardará ferozmente a partir de ahora el hermano, especie de Leon Bloy con sus atronadoras imprecaciones.

Es un poco ruda (los «grandes puños»), pero está poderosamente construida (los «poderosos pulmones»). El abate Mouret conoce en primer lugar la tentación, el deseo del Paradou, cuya femineidad enloquecedora siente hasta el desfallecimiento. Entra, a pesar suyo (ha perdido el conocimiento), lo descubre y lo prueba, un día tras otro, sucumbe, se va y vuelve, pero en vano, muerto para la vida. Aquí la escritura de Zola es sugerente, describiendo de maravilla esta inducción del deseo debido a la feminización progresiva y fabulosa del Jardín que, a semejanza de la serpiente, es quien verdaderamente lo tienta: es él quien ha «querido el pecado»[258]. Veamos los momentos fuertes de esta metáfora:

— Antes incluso de entrar en el Paradou, el deseo contenido de Serge inviste el campo circundante de una poderosa femineidad, *rut rustique*, que hace de este pobre país, no un «paisaje del alma» (Amiel), sino de mujer extasiada: «Por la noche, este campo ardiente se tendía en una extraña postura de pasión. Ella dormía, descuidada, dislocada, retorcida, con los miembros separados, mientras exhalaba fuertes suspiros tibios, aromas poderosos de durmiente sudorosa. Se diría una Cibeles tumbada de espaldas, con los pechos hacia delante, el vientre bajo la luna, saciada de los ardores del sol y soñando aún con la fecundación. [...] Nunca el campo lo había inquietado como a esta hora de la noche, con sus pechos gigan-

[258] Zola, *La faute de l'abbé Mouret,* libro II, cap. XV. Hay edición en español: Emile Zola, *La caída del abate Mouret*, Llinars del Vallés, Editors, 1985.

tes, sus sombras blandas, sus brillos de piel de ámbar, toda esta desnudez de diosa, apenas oculta bajo la muselina plateada de la luna»[259].

— En el Paradou[260], primer abrazo, pero casto, bajo el signo de las rosas, detallado con un lujo erótico deslumbrante del que no encuentro equivalente más que en Huysmans (las flores exóticas de *À rebours*) y en Proust (los espinos blancos de *Combray*).

—La escena a la entrada de la gruta cuya simbología es bien conocida. ¿Es el paisaje el que por su exuberancia suscita el deseo o es el ansía de los amantes lo que induce, por proyección metafórica, este paisaje? Sin duda, las dos cosas. Simbiosis, pero femenina: «Cabellera inmensa de verdor punteada de una lluvia de flores, cuyos mechones desbordados por todas partes en un loco desmelenamiento sugerían una muchacha gigante, tendida a lo lejos sobre la espalda, volviendo la cabeza en un espasmo de pasión, en un desbordamiento de crines, extendidas como un charco de perfumes»[261].

— Por último, el árbol de la Vida, evidentemente viril pero cuyo falismo se sacia de femineidad: La savia tenía tal fuerza que fluía por su corteza; lo bañaba con un vaho de fecundación; hacía de él la virilidad misma de la tierra. [...] A veces, crujían los riñones del árbol, sus miembros se tensaban como los de una mujer de parto, el sudor de vida que fluía de su corteza llovía con más intensidad sobre la hierba circundante, exhalando la blandura de un deseo, inundando el aire de abandono, palideciendo el claro con un goce. El árbol, entonces, se extinguía con su sombra, su alfombra de hierba, su cintura de bosquecillo espeso. Ya sólo era voluptuosidad»[262].

[259] Ibíd., libro I, cap. XVI.
[260] Ibíd., libro II, cap. IV.
[261] Ibíd., libro II, cap. XV.
[262] Ibíd., libro II, cap. XV.

«Era el jardín quien había querido el pecado». Es una lástima que Zola sienta la necesidad de recalcarnos la explicación (siempre los «grandes puños»), una explicación, por otra parte, discutible, porque mutila la metáfora al amputarle su reversibilidad, simbiosis de Albina y del Paradou. El jardín sólo puede «querer el pecado» si él mismo está erotizado por el deseo de los amantes.

Proust. Epifanía de la feminidad

El camino de Proust es, evidentemente, diferente. Proust era Proust, es decir, un artista un poco débil, pero dotado de una mirada esteta y de un sexo sutil[263]. La erotización del paisaje es más sabia, siguiendo una técnica elaborada muy pronto, puesto que el Narrador la practica mucho antes de darle su nombre, la 'metáfora', la de las marinas de Elstir. Así, desde su primera estancia en Balbec, desde la ventana de su hotel, erotiza, artealiza el mar por medio de modelos estéticos —la ninfa Glaucómene, de belleza perezosa y que respiraba suavemente... (II, 64-65 y I, 705), compárese con la rústica Cibeles de Zola—, de los que el jóven se desembarazará pronto, como si tuviera que liberarse del pictoricismo de Swann para inventar su propia metáfora, su propio paisaje. Por ejemplo, durante su segunda estancia en Balbec, cuando se esfuerza en burlar su deseo de Albertina: «Intentaba distraerme de este deseo yendo hasta la ventana a mirar el mar de ese día. Como el primer año, los mares rara vez

[263] Véase más arriba el comentario de Huysmans sobre Zola. Para mayor comodidad y a fin de evitar la multiplicación de las notas, indico para cada cita y entre paréntesis las referencias a las dos ediciones de la Pléiade (París Gallimard, 1986-1989) cuatro volúmenes, y 1954, tres volúmenes).

eran los mismos de un día a otro. Pero, por otra parte, no se parecían en nada a los de ese primer año, bien porque ahora era primavera, con sus tormentas, bien porque, aunque hubiera venido en la misma fecha que la primera vez, tiempos diferentes, más cambiantes, habrían podido desaconsejar esta costa a algunos de esos mares indolentes, vaporosos y frágiles que, en los días ardientes, había visto dormir en la playa levantando imperceptiblemente su seno azulado con una suave palpitación» (III, 179 y II, 783).

Paisaje soñado, nostálgico, visiblemente inducido por el deseo de la muchacha. Pero esta metáfora del «seno azulado», que no confiará su secreto hasta mucho más tarde, en *Le Temps retrouvé*[264] es reversible, como vemos un poco más adelante, cuando Albertina, desnuda a su vez, provoca el paisaje: «arranqué esa túnica que se adaptaba celosamente al pecho deseado, y atrayendo a Albertina hacia mí:

> *Pero tú, indolente viajera ¿no quieres,*
> *Soñar sobre mi hombro apoyando en él tu frente?*
>
> le digo cogiéndole la cabeza entre las manos y mostrándole las grandes praderas inundadas y mudas que, al caer de la tarde, se extendían hasta el horizonte cerrado sobre las cadenas paralelas de ondulaciones lejanas y azuladas (III, 259 y II, 865-866).

Nos acercamos a los esencial, la metáfora constitutiva del paisaje proustiano. Sabemos que esta figura de retórica la emplea el Narrador para caracterizar las marinas de Elstir: «El encanto de cada una consistía en una especie de metamorfosis de las cosas representadas, análoga a la que en poe-

[264] Al menos así es como he creído poder interpretar la revelación final del Narrador, en *Proust. Les plaisirs et les noms,* París, Denoël, 1985, páginas 89 y sigs.

sía se llama metáfora» (II, 191 y I, 835). Cabría discutir la pertinencia de este término para designar tales metamorfosis. En la poética tradicional, la metáfora supone la conservación de los dos signos, mientras que Elstir opera una sustitución, por cuanto que lleva a su límite el dinamismo de la metáfora, es decir, la metamorfosis 'elemental', no sin restablecer el equilibrio, puesto que ésta es reversible: del mar a la tierra, y viceversa. Yo estaría tentado de aplicarle al Narrador la misma fórmula que él emplea para Elstir: «Una de sus metáforas más frecuentes...» En Proust, 'la más frecuente' es, sin lugar a dudas, la feminización erótica. Desde el principio de *En busca...*, el país se convierte en un paisaje, colmándose de deseo y de femineidad. Todo transcurre como si, únicamente por el movimiento de la descripción, cierto que lánguida, indujera esta femineidad, bien afeminándose él mismo con curvas sugestivas, bien despertando, como su verdad viviente, su esencia visible, la epifanía de la mujer, que lo habita y lo anima al mismo tiempo. Destaquemos de nuevo los momentos privilegiados de este proceso metafórico:

— En Combray, la bella descripción del «reino vegetal de la atmósfera» por Legrandin, que, antes que Elstir, merece el título de educador ocular. La secuencia es la siguiente: nubes violetas y azules, nubes rosas, «colorido de flor, de clavel y de hydrangea», «reino vegetal de la atmósfera», bahía de Balbec, «ramilletes celestes azules y rosas», «pétalos azufre y rosas» (el cielo como parterre, metáfora de Legrandin), «rubias Andrómedas» (I, 128-129 y I, 130).

— Unas páginas después, en Méseglise, nueva secuencia: olor a lilas, «pequeños corazones verdes y frescos de sus hojas», «penachos de plumas malvas y blancas», «alminar rosa. Las Ninfas de la primavera habrían parecido vulgares junto a estas jóvenes huríes que guardaban en este jardín francés los tonos vivos y puros de las miniaturas de Persia. A pesar de mi deseo de enlazar su flexible talle y de atraer hacia mí

los bucles estrellados de su olorosa cabeza...» (I, 134 y I 135-36; véase, en eco, II, 455 y II, 157).

El camino de espinos blancos. Secuencia: espinos blancos, después, «A ti que te gustan los espinos blancos, mira esta espina rosa; ¡¿no es bonita?! En efecto, era una espina, pero rosa, más bella todavía que las blancas», inflación del rosa, color de Eros, parece ser, en esta primera parte de *En busca*... y primera inducción femenina con «la joven en vestido de fiesta» y «el mes de María». Y la erotización se amplifica bajo el signo del rosa: «El seto, que dejaba ver en el interior del parque un paseo bordeado de jazmines, de pensamientos y de verbenas entre los que los alhelíes abrían sus frescas cápsulas, con el rosa oloroso y descolorido de un antiguo cuero de Córdoba [...]. De pronto me paré, ya no podía moverme, como sucede cuando una visión no sólo llega a los ojos sino que requiere percepciones más profundas y exige todo nuestro ser. Una muchacha de un rubio rojizo, que parecía volver de paseo y llevaba en la mano una laya de jardinería, nos miraba levantando su rostro sembrado de manchas rosas» (I, 136-139 y I, 138-140).

Así pues, se trata literalmente de una 'visión y, en razón del contexto, saturada de religiosidad, de una verdadera *epifanía*, de la espina, después femenina, inducida por esta profusión del rosa. La inducción es tan fuerte que las pecas se convierten en manchas rosas*, signo de que Gilberte forma parte del paisaje o, más bien, de que ella es a la vez el alma y la emanación del mismo. Ocurre como si este paisaje floral se hubiera preparado para Gilberte, como si se condensara en ella, su metáfora y su metonimia finales. Gilberte no es sólo una 'muchacha' que 'vive allí'. Por una especie de paga-

* Proust se refiere a las pecas *(tâches de rousseur*, manchas rojizas) como *tâches roses* (manchas rosas). *[N. de la T.]*.

nismo metafórico y metamórfico, ella encarna este lugar, lo significa y, por supuesto, lo erotiza, porque en adelante ya no podremos separarla de la espina rosa, la los espinos blancos de Tansonville.

— Después de Tansonvielle, Roussainville, ese lugar destacado del deseo. Es allí donde, por primera vez, el Narrador enuncia su ley de reversibilidad, de simbiosis entre la mujer y el paisaje: «Para mí, todo lo que en ese momento tenía en la mente, el reflejo rosa del tejado de teja, los hierbajos, el pueblo de Roussainville donde desde hacía tiempo deseaba ir, los árboles de su bosque, el campanario de su iglesia, tenía el mérito añadido de despertar en mí esta emoción nueva que solamente me los hacía parecer más deseables porque yo creía que eran ellos los que la provocaban, y porque parecía que esa emoción quería únicamente llevarme hacía ellos más deprisa, hinchando mi vela con una brisa poderosa, desconocida y propicia. Pero si ese deseo de que apareciera una mujer le añadía algo más exultante a los encantos de la naturaleza, los encantos de la naturaleza, por su parte, ampliaban lo que el de la mujer habría tenido de demasiado limitado. Me parecía que la belleza de los árboles era también la suya y que el alma de esos horizontes, del pueblo de Roussainville, de los libros que leía ese año me la desvelaba su beso...» (I, 154 y I, 156).

— El Bois de Bolonia, ese «jardín de las mujeres». Secuencia: «Poderosa y blanda individualidad vegetal», flores, valses, «bellas invitadas», «la Sra. Swann» (I, 410 y I, 418). Nueva inferencia, algunas páginas después: «Miraba los árboles con una ternura insaciable que los dejaba atrás y que se dirigía, sin saberlo yo, hacia esa obra de arte de las bellas paseantes que ellos contienen durante algunas horas cada día.» Estos árboles que «se ven obligados desde hace tanto tiempo, por una especie de injerto, a vivir en común con la mujer». ¿Dónde empieza la mujer y dónde acaba el paisaje? El Narrador subraya esta fusión esencial: «Bastaba con que la Sra.

Swann no llegara exactamente igual en el mismo momento para que toda la Avenida fuera otra» (I, 410-419 y I 417-427). Hay jardines como hay mares, igual de cambiantes, porque la Mujer los frecuenta, sea realmente o metafóricamente. Basta con tener la mirada, no de un observador, sino de un artista.

Para terminar, me gustaría mencionar una de las epifanías más turbadoras de *En busca...*, y de las más significativas en cuanto a la poética proustiana del paisaje. Se trata de la aparición de la lechera, al alba, en el andén de la estación: «El paisaje se volvió accidentado, abrupto; el tren se paró en una pequeña estación entre dos montañas. Al fondo de la garganta, al borde del torrente, sólo se veía una casa de guarda hundida en el agua que fluía al ras de las ventanas. Si un ser puede ser el producto de un suelo cuyo encanto particular se saborea, más aún que la campesina que tanto había deseado ver aparecer cuando estaba solo cerca de Méséglise, en el bosque de Roussainville, ésa debía ser la gran muchacha que vi salir de la casa y, por el sendero que iluminaba oblicuamente el sol del amanecer, venir hacia la estación llevando una tinaja de leche» (II, 16 y I, 655).

El texto es explícito: la erotización manifiesta del paisaje induce la aparición de la lechera, precedida ella misma por el recuerdo de la campesina de Roussainville. Y, como en otros casos, la metáfora es reversible: «Yo no sé si haciéndome creer que esta muchacha no era semejante a las otras mujeres, el encanto de estos lugares se añadía al suyo, pero ella se lo devolvía.» Es ella la que erotiza la naturaleza, hasta el punto de que, por una duplicación fantástica de la metáfora, su rostro se convierte en un paisaje: «Le hice una seña para que viniera a traerme un café con leche. Necesitaba que se fijara en mí. No me vio, la llamé. Por encima de su cuerpo, muy grande, la tez de su rostro era tan dorada y tan rosa que parecía que se la veía a través de una vidriera iluminada. Volvió

sobre sus pasos, yo no podía quitar mis ojos de su rostro, cada vez más ancho, parecido a un sol que pudiéramos enfocar y acercar hasta venir muy cerca, dejándose mirar de cerca, deslumbrándonos de oro y rojo» (II, 17-18 y I, 657).

A través de esta vidriera, «deslumbrante de oro y rojo» se reconoce a la duquesa «amaranto» Oriane de Guermantes, tan decepcionante entonces, en la iglesia de Combray, pero aquí sublimada en altiva lechera...

Sin duda, habría podido, sin sobrecargarme de teoría, contentarme con proponer algunos «paisajes escogidos», preferentemente pictóricos, con desnudos: Eva en el jardín del Eden o Venus lánguida. Pero si he podido despertar las ganas de releer a Huysmans, a Zola o a Proust, de volver a sumergirse en este *mundus muliebris,* con sus metáforas y sus epifanías, si he podido sugerir que un paisaje a menudo no es más que una mujer difusa, que erotiza a placer el país, entonces tendré la sensación de haber abierto una pista, modesta, pero nueva, en la investigación paisajística.

EPÍLOGO
HISTORIA DE UNA PASIÓN TEÓRICA

o

Cómo convertirse en un «Raboliot» del paisaje

Nada me destinaba a escribir sobre el paisaje. De formación filosófica, me consagraba más bien a Epicteto, a Spinoza o a Nietzsche, mis pensadores predilectos, y me habría sorprendido mucho, hace veinticinco años, si alguien me hubiera predicho mi predilección actual. Ha sido necesario un concurso de circunstancias un tanto insólito para que, poco a poco, llegara a interesarme apasionadamente, si no exclusivamente, por los paisajes, pero siempre con el sentimiento de cazar en terreno ajeno, terrenos que no eran realmente los míos sino que pertenecen de pleno derecho a los geógrafos, a los historiadores, a los paisajistas, en resumen, de ser un poco el Raboliot[265] del

[265] Maurice Genevoix, *Raboliot*, París, Grasset, 1925. Raboliot caza furtivamente en Sologne, un paisaje que me resulta querido, fue el de mi infancia. Magnífica figura de la anarquía rural, tan rara, contra todos los poderes, de la policía y de los propietarios. Podría suceder también que mi vocación «*de furtivo*» proceda de mi admiración por Julien Carette, cazador furtivo legendario de *Las reglas del juego* de Jean Renoir. De ahí, ese «elogio a la caza furtiva» en mi libro precedente, *L'Art d'aimer ou la fascination de la féminité,* Seyssel, Champ Vallon, 1995.

paisaje. Pero todo el mundo sabe que los cazadores furtivos son a menudo más hábiles y, en todo caso, más astutos que muchos de los tiradores titulares, dicho esto con humor y sin ningún ánimo de fanfarronear. De hecho, es ese lado 'furtivo' lo que me ha impulsado a 'husmear' en la espesura del paisaje para levantar de allí a los especialistas de todo tipo y publicar la antología, *La Théorie du paysage en France (1974-1994)* a la que debe mucho este libro.

Originalmente, mi interés por el paisaje era literario. Me había entregado a una especie de carrera paralela con el proyecto de escribir novelas cuya intriga estuviera en parte inducida por paisajes, que, por otro lado, tendía a feminizar, siguiendo el modelo de mis ilustres predecesores, Flaubert, Huysmans, Zola o Proust. En *Le Mysogyne*, los lugares y las ciudades juegan un papel decisivo: Brujas, la Sologne, Orleans bajo la lluvia, Carnos y «sus saurios hembra», por último, Clermont-la-Noire, hogar infernal del relato. En *La Travestie*[266], la heroína, Nicole, se metamorfosea continuamente, cambia de sexo y de condición, pero siempre en simbiosis con el paisaje, y si la adaptación cinematográfica de Yves Boisset me ha decepcionado un poco, es por que no ha sabido o querido *imaginar* (poner en imágenes) esta simbiosis.

La etapa decisiva fue la redacción simultánea de una novela *Le Voyeur ivre,* y de mi tesis de Estado, *Nus et Paysages. Essais sur la fonction de l'art*. Fue en esta época (de 1975 a 1980) cuando sentí la necesidad de reforzar mi trabajo de novelista con una verdadera reflexión estética, aún embrionaria, pero que marca mi entrada, cierto que discreta y como furtivamente, en esta área, entonces 'reservada' —los tiempos han cambiado mucho y, desde hace algunos años, cualquier mandadero se pone a dar su 'conferencia' al azar de los coloquios sobre el 'paisaje', cuya

[266] Alain Roger, *La Travestie,* París, Grasset, 1987. La película de Yves Boisset, que tiene el mismo nombre, se estrenó en 1988.

proliferación metastática no deja de preocupar, incluso aunque, en un principio, pudiera alegrarnos—. Como testimonio de esta época bisagra, presento dos textos contemporáneos, dos versiones, una literaria y otra teórica, de una convicción, entonces naciente, de que todo paisaje es un producto del arte, de una *artealización*, concepto que acababa de tomar furtivamente de Montaigne. El primer extracto describe mi llegada a Jerusalén en compañía de Claudia-Cecilia, el segundo expone mi credo estético, mi fe en la fuerza del arte.

«Entramos en la ciudad. Temía el instante de poner pie a tierra, como un caballero franco, baldado, en su armadura, pero no sucedió nada. La magia se explicaba por el color de las piedras y los juegos del sol, cuya luz parecían absorber —¿porosidad?, ¿usura?—, más que reflejar. Íbamos en silencio, y, cuanto más nos acercábamos al King David Hotel, más tenía yo la impresión de que ella se *soleaba* a imagen de las piedras, confirmando su poder de impregnarse de los lugares, de identificarse con ellos, chica-ciudad versátil, lenguaje a su imagen, rostro paisaje, Proteo-Prostituta que se fue llamando Brujas, Roma, Florencia, Venecia y Agrigento, antes que Jerusalén; de manera que si un día tuviera que volver a estas ciudades, las *entreverÍa* a través de Cecilia, que se había alimentado de ellas, había condensando sus esencias, como el arte pero instintivamente, no por imitación consciente y laboriosa sino por un mimetismo innato, instantáneo. Brujas era Claudia, su impermeable chorreando y su calvicie negra, Sicilia, Cecilia, naranja al pie de los templos; y viéndola andar, Cecilia *Gradiva*, soñaba con un amante, proteico a su vez, que desfloraba a Florencia, sodomizaba a Venecia, amaba a Jerusalén. De hecho, jamás la había visto evolucionar en un medio habitual, sino siempre en lugares que eran fabulosos, o que ella hacía fabulosos, o los dos, por ósmosis, y de los que, al cabo de algún tiempo, ella sentía que tenía que huir, por miedo a paralizarse en el color local, a ser ya solo Brujas, Agrigento o Venecia... Ni siquiera Jerusalén la

paralizaría, de ahí su imperativo: *Necesitamos otras ciudades…*»[267].

«¿Podríamos percibir las nudosidades rugosas de los olivos como si Van Gogh no las hubiera pintado, la catedral de Rouen, como si Monet no la hubiera representado en los diferentes momentos del día, en sus epifanías fugitivas? Nuestra vida, quizá, no sea más que una sucesión de instantes privilegiados que no sabemos identificar. No hay ningún lugar donde no 'respire el espíritu', que los esquemas no animen con su actividad silenciosa. La Sologne y la Camargue, además de sus modelos específicos (Alain-Fournier, Genevoix, Barrès, Daudet, Audouard, etc.) han sido favorecidas por el esquematismo de Elstir, tal como Proust lo inventó: el cambio de los elementos en determinado periodo del año, a tal hora del día, cuando el agua, la tierra y el cielo se desequilibran y se invierten, no por una turbulencia geográfica o meteorológica, sino por orden de nuestra mirada, que *(entre)*vé el paisaje bajo el dominio del arte»[268].

Esta teoría de la artealización, que, contra toda previsión, iba a conocer cierta fortuna en Francia, y después en el extranjero —la encuentro, a veces, en algunos colegas, anónima, ¿pero no la he cogido furtivamente yo mismo?—, era todavía rudimentaria y estaba marcada por un excesivo esteticismo. Es cierto que me inspiraba mucho en Wilde y en Proust, a quien consagré varios artículos y un ensayo[269]. Pero sentía confusamente que mi aparato conceptual seguía siendo frágil y con lagunas. Si mi principio de 'doble artea-

[267] Alain Roger, *Le voyageur ivre,* París, Denoël, 1981, pág. 239.

[268] Ídem, *Nus et Paysages,* ob. cit., pág. 109.

[269] Ídem, *Proust. Les Plaisir et les Noms,* París, Denoël, 1985; «Proust ou le désir de Venise» en *Amoureux fous de Venise*, París, Orban, 1985, reimpreso en *L'Art d'aimer,* ob. cit.; «Poétique du paysage proustien», *Bulletin de la Société Marcel Proust des Pays Bas,* 1991.

lización' funcionaba correctamente en el terreno del desnudo, estaba, sin embargo, mucho menos seguro de mí en el terreno del paisaje, donde, astutamente y a falta de informaciones suficiente, me mantenía en la artealización indirecta, por modelización, limitándome, por otra parte, a algunas sugerencias más o menos anecdóticas y tratando, de forma somera, un único ejemplo, la invención de la montaña en el siglo XVIII. Así pues, necesitaba, por una parte, ampliar el campo de mis verificaciones y abordar el estudio de los 'comienzos' (el nacimiento del paisaje en Occidente), pero también, por otra parte, el otro postigo de la artealización paisajística, el que opera directamente sobre el terreno.

Pronto se me presentó la ocasión con motivo de la invitación al coloquio que tuvo lugar en Lyon en 1981[270]. Sentí que había llegado el momento de acometer la historia de los jardines, totalmente desatendida en *Nus et Paysages*. Y fue así como conseguí llenar el compartimento vacío de mi dispositivo conceptual: a la dualidad 'Desnudez-Desnudo', decidí asociar la del *País* y *Paisaje,* tomada furtivamente de René-Louis de Girardin, entre otros. Este artículo —«*Ut pictura hortus*. Introducción al arte de los jardines»—, del que no esperaba nada más que la íntima satisfacción de haber cumplido mi contrato de ponente y colmar, de paso, una laguna de mi tesis, me ha valido una reputación, entonces usurpada, de especialista, y numerosas invitaciones, en Francia y en el extranjero, donde me encontré o reencontré con verdaderos especialistas del paisaje, de los que tenía mucho que aprender, pues ellos no eran cazadores furtivos novelescos, ellos ocupaban el terreno desde hacía mucho tiempo y trabajaban en él a tiempo completo. Estos encuentros me obligaron a trabajar sin descanso, aunque sólo fuera para mere-

[270] *Mort du paysage?,* ob. cit., supra. Sin duda el volumen colectivo más conocido sobre el tema.

cer la confianza que se me testimoniaba. Seguía escribiendo mis novelas y mis ensayos de estética erótica[271], pero cada vez más mi centro de gravedad, o más bien de alegría —en el sentido de la «Gaya Ciencia»— se desplazaba hacia el lado del paisaje, que me inspiraba, o más bien, me aspiraba cada día más. Decidí, pues, imponerme un programa rígido y en lugar de cazar furtivamente al azar de los matorrales, me dediqué a reforzar mi armazón conceptual.

Durante los coloquios o congresos en Francia y en el extranjero, a veces encontré resistencias, cuando no sufría atraques frontales, por parte de los anglosajones en particular, cuyo naturalismo, incluso mermado, sigue siendo combativo. Mejoré, pues, mi teoría de la doble artealización, aplicada o móvil, adherente o modelizante. Estas dos determinaciones no siempre se entendían bien. Propuse otras dos, más locuaces, más pedagógicas y, diría, más internacionales: artealización *in situ* (sobre el terreno) y *in visu* (en y por la mirada). Esta 'doble articulación' —artealización *in situ* y *in visu*, por una parte y, país y paisaje, por otra— me ha permitido denunciar más eficazmente las reducciones de que es habitualmente víctima el paisaje: reducción «geográfica» a los geosistemas, reducción «ecológica» a los ecosistemas. Ya no me ponía a la defensiva y, acusado de estetismo, podía contraatacar vigorosamente y mostrar, con ejemplos precisos y concretos, las debilidades y las contradicciones del naturalismo.

Con los años he adquirido seguridad. Nunca degenera en condescendencia. Una teoría, nos lo enseñó Popper, siempre debe ser refutable. Nunca es más que una herramienta perfectible, que debe cuestionarse sin descanso, cuyas piezas hay que cambiar si fallan y forjar otras más eficaces, golpe a golpe, con un proceder que depende a menudo del bricolaje y del hurto furtivo (incluso aunque el racionalismo más

[271] Reunidos en *L'Art d'aimer,* ob. cit.

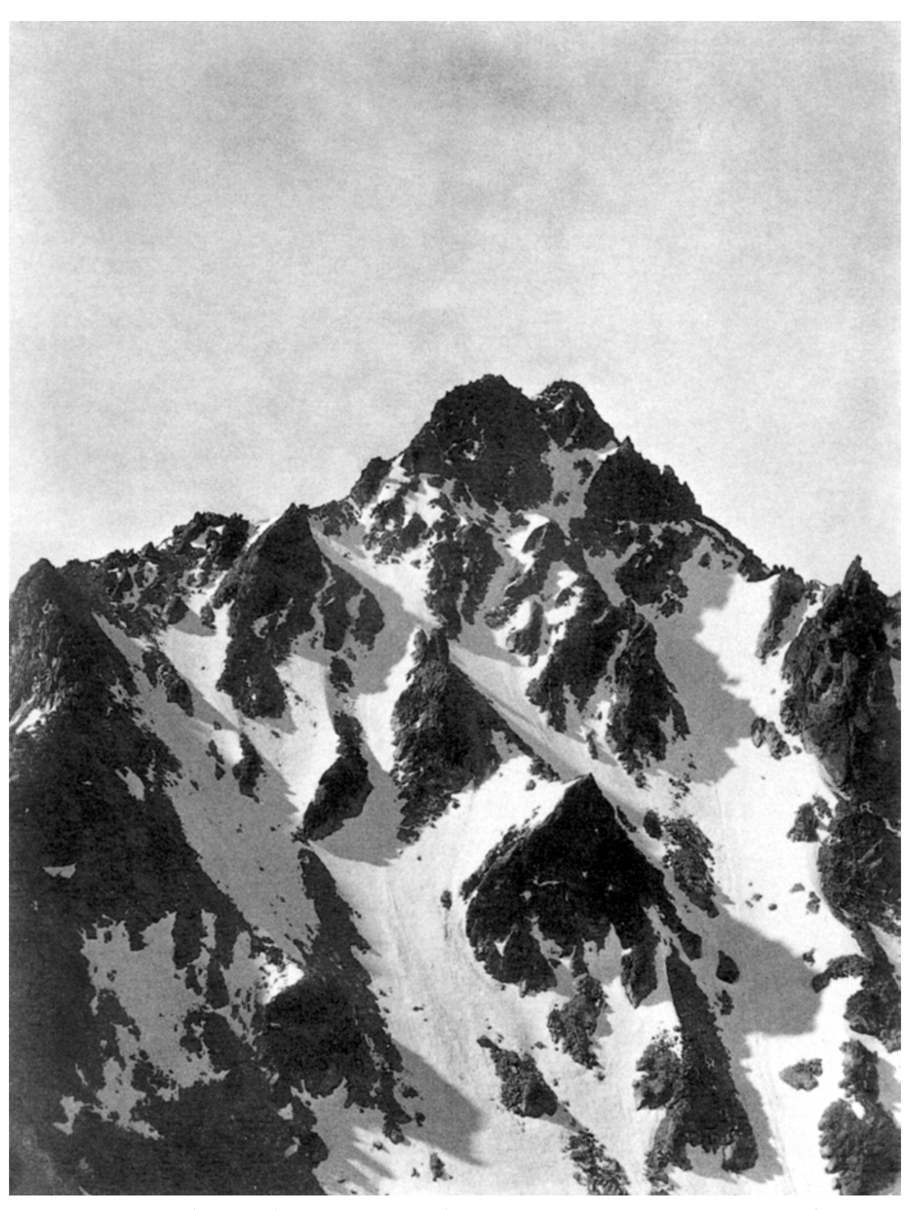
intransigente siga siendo, en última instancia, mi regla de oro). Y precisamente, siempre estaré protegido contra la tentación totalitaria por mi convicción de que, cualesquiera que sean mis capturas en la maleza, seguiré siendo un Raboliot...

ÍNDICE DE AUTORES Y ARTISTAS CITADOS

COLECCIÓN PAISAJE Y TEORÍA

TÍTULOS PUBLICADOS

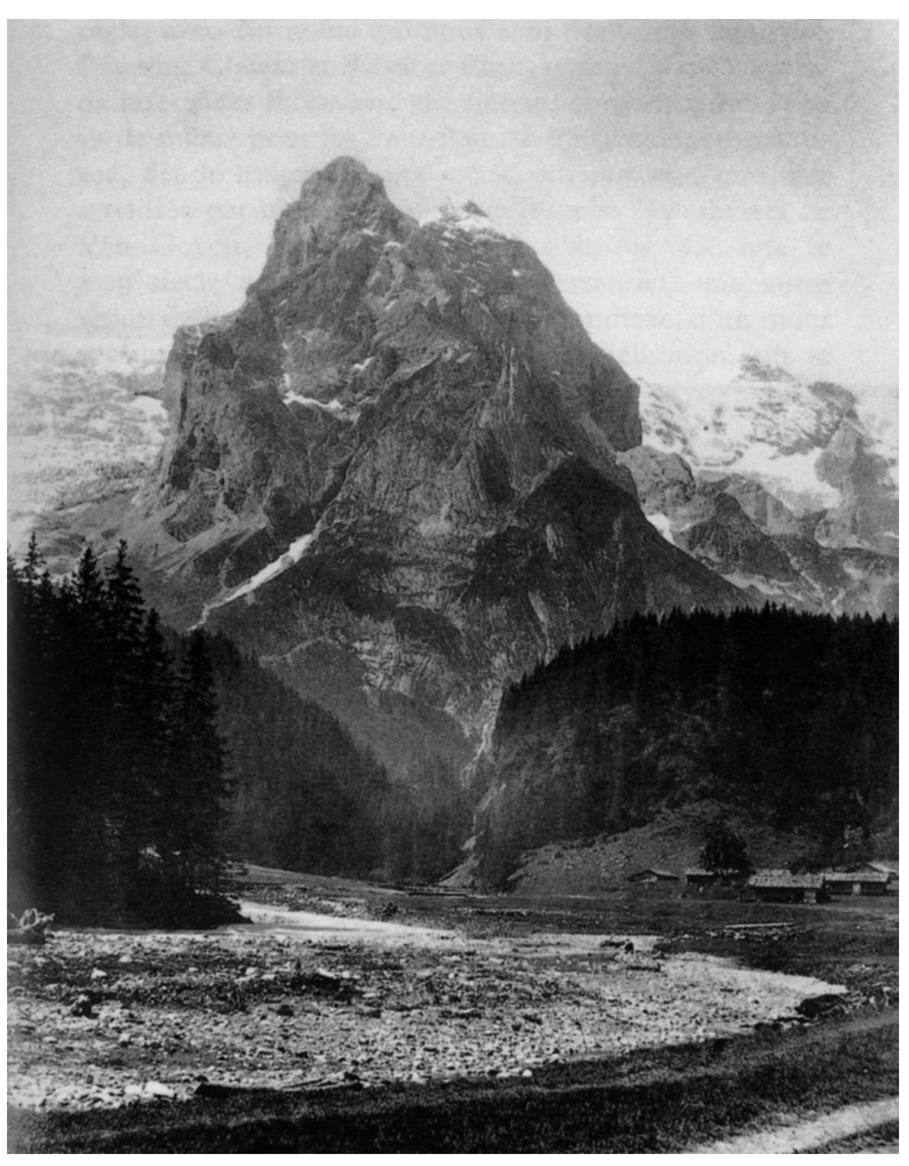
La construcción social del paisaje, JOAN NOGUÉ (ed.).
Breve tratado del paisaje, ALAIN ROGER.
El arte del paisaje, RAFFAELE MILANI.



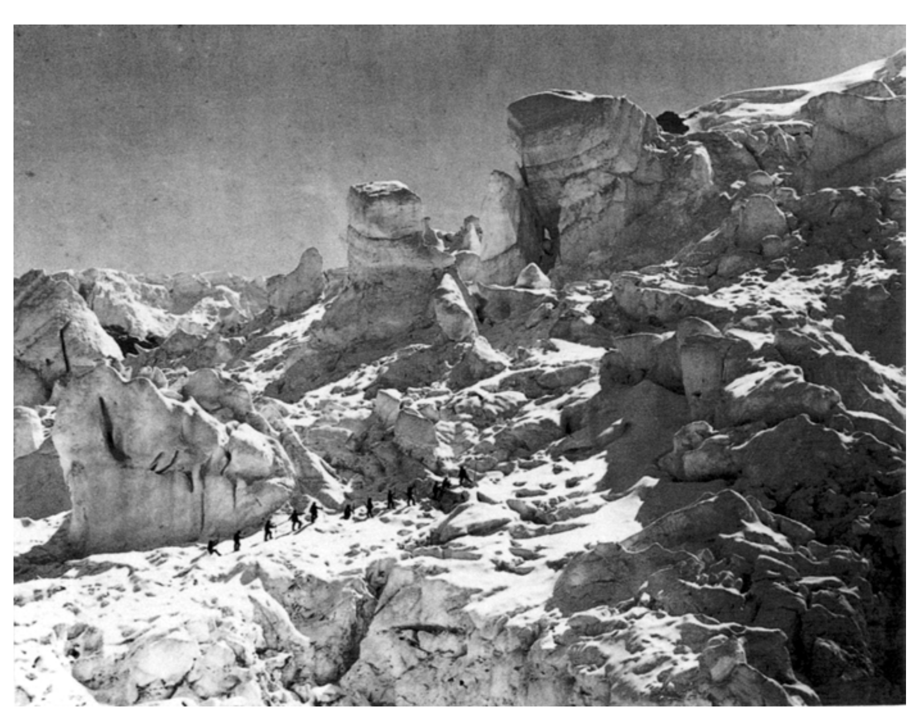
22. *Le Pic d'Azpiglia,* Aimé Civiale, 1865, en *Montagne,* Fr. Guichon, pág. 71. Colección Sociedad francesa de fotografía



23. *Cabane des Grands-Mulets,* Charles Soulier, hacia 1860, en *Montagne,* Fr. Guichon, pág. 75. Colección Gérard Levy



24. *Le Welhorn et Wetterhorn à Rosenlauï,* Charles Soulier, hacia 1860, en *Montagne,* Fr. Guichon, pág. 74. Colección Gérard Levy

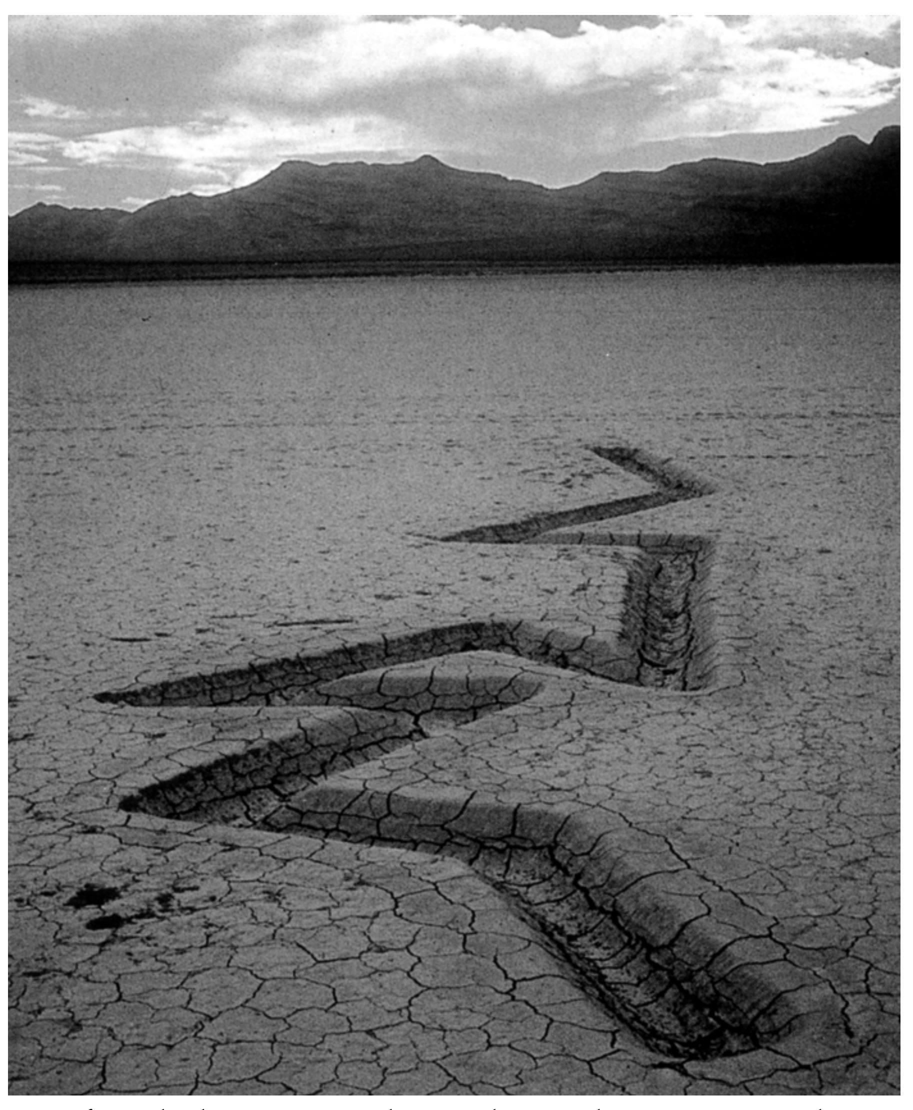


25. *Les séracs des Bossons,* hermanos Bisson, 1862, en *Montagne,* Fr. Guichon, pág. 61. Colección Sociedad francesa de fotografía

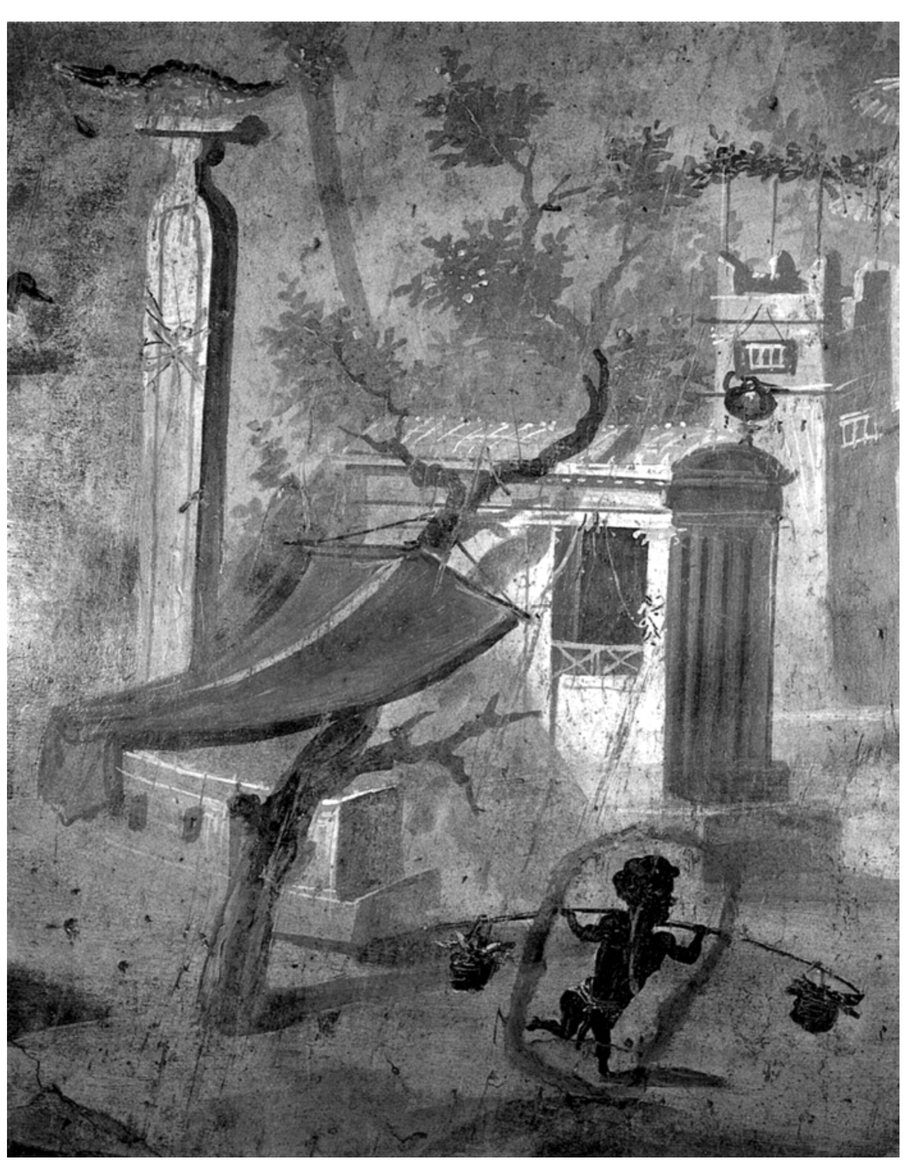
1. *Jardincito del Paraíso,* Maestro del Alto Rin, siglo xv, Kunstinstitut, Fráncfort



2. *Maulgris y Oriande la bella,* Reinaldo de Montalbán, siglo xv, Biblioteca Arsenal, París

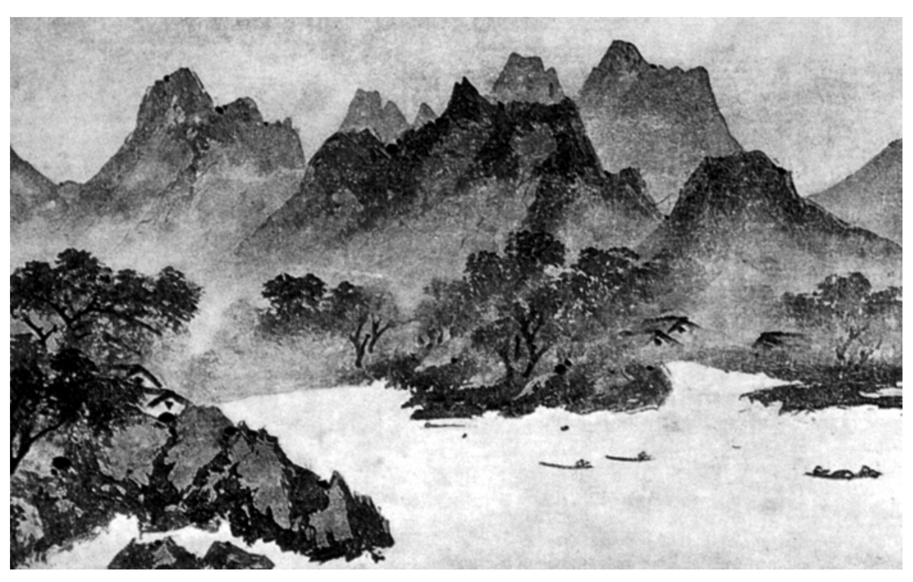


3. *Rift,* Michael Heizer, 1969 (deteriorado), Desplazamiento n. 1 (sobre 9), 15’60 x 0’42 x 0’30, Jean Dry Lake, Nevada



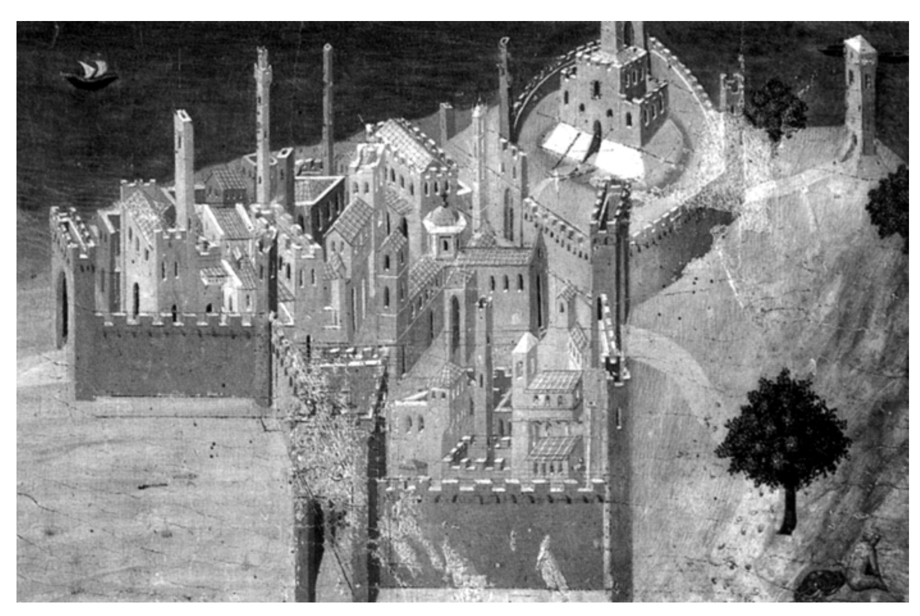
4. *Casa de los Pigmeos,* fresco, Museo Arqueológico, Nápoles

5. *Un pueblo a orillas del río,* anónimo, siglos XI o XII, Taichung (Formosa), colección del Museo de Palacio



6. *Luz de atardecer sobre un pueblo de pescadores,* atribuido a Mouk'i, mitad del siglo XIII, Museo de arte Nezu, Tokio

7. *Castillo al borde del lago,* Ambrogio Lorenzetti, Pinacoteca de Siena



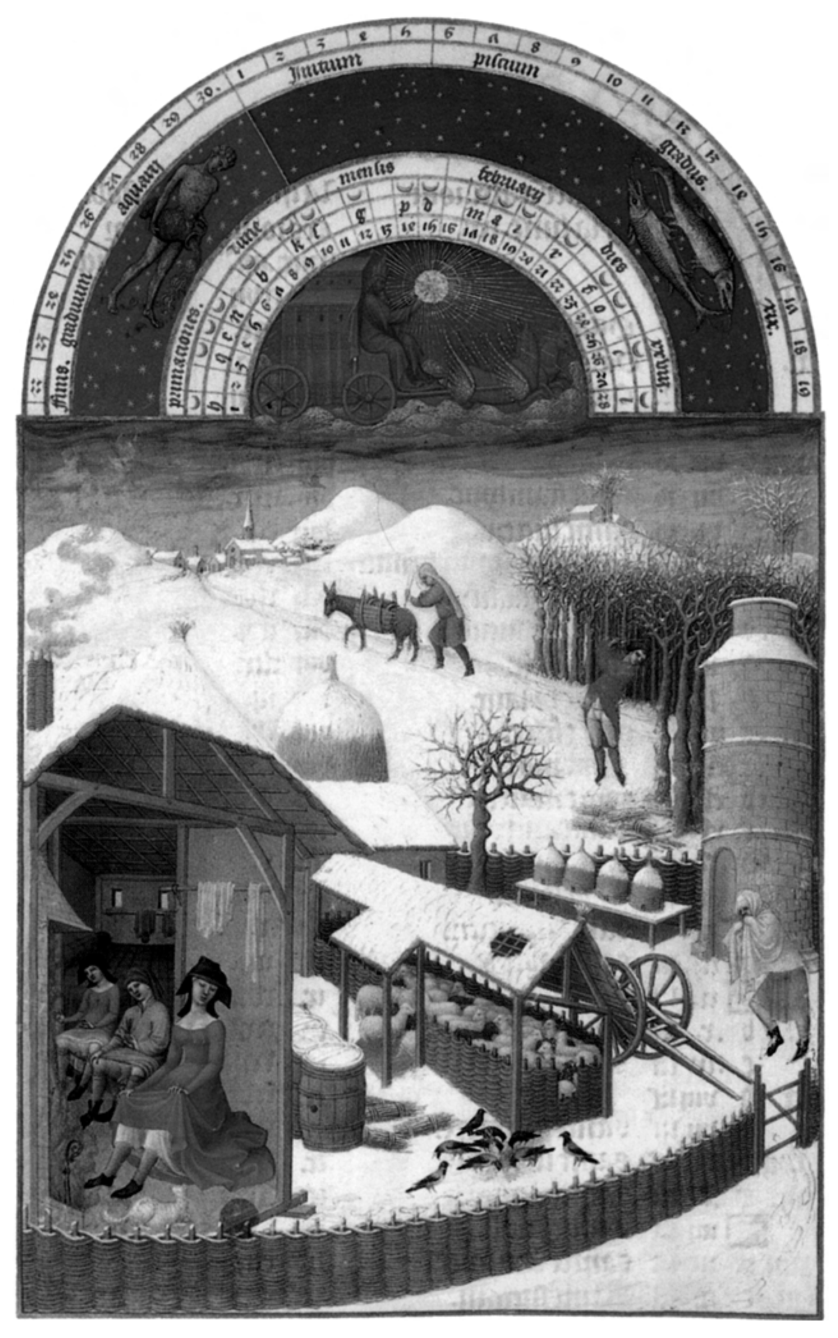
8. *Ciudad a orillas del mar,* Ambrogio Lorenzetti, Pinacoteca de Siena



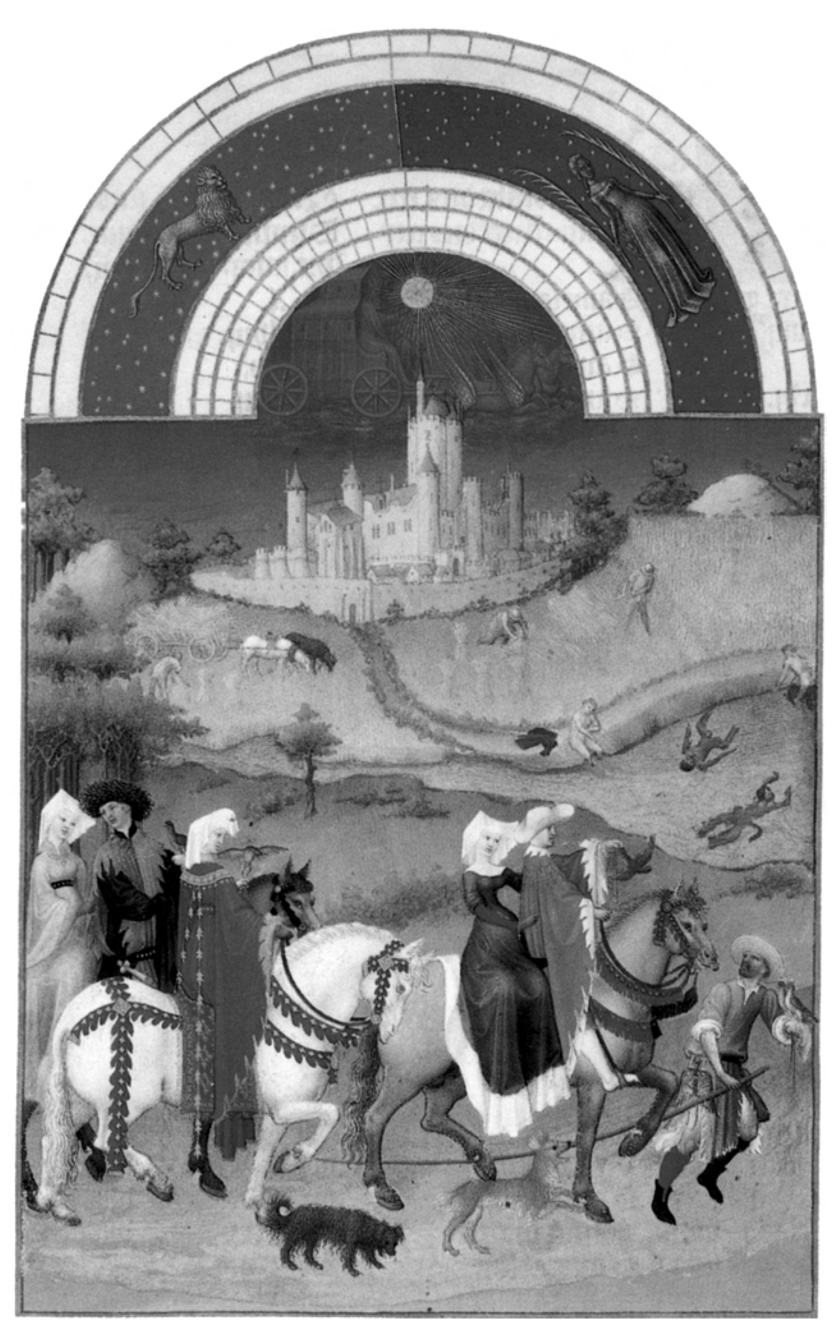
9. *La recolección de berzas,* en *Tacuinum sanitatis*, fº 23 rº, Biblioteca Nacional de Austria, Viena. Codex Vindobonensis series nova 2644



10. *Pescado fresco,* en *Tacuinum sanitatis*, fº 82 rº, Biblioteca Nacional de Austria, Viena. Codex Vindobonensis series nova 2644



11. *Calendario* (febrero), de *Las muy ricas horas del duque de Berry,* hermanos Limbourg, Museo Condé, Chantilly



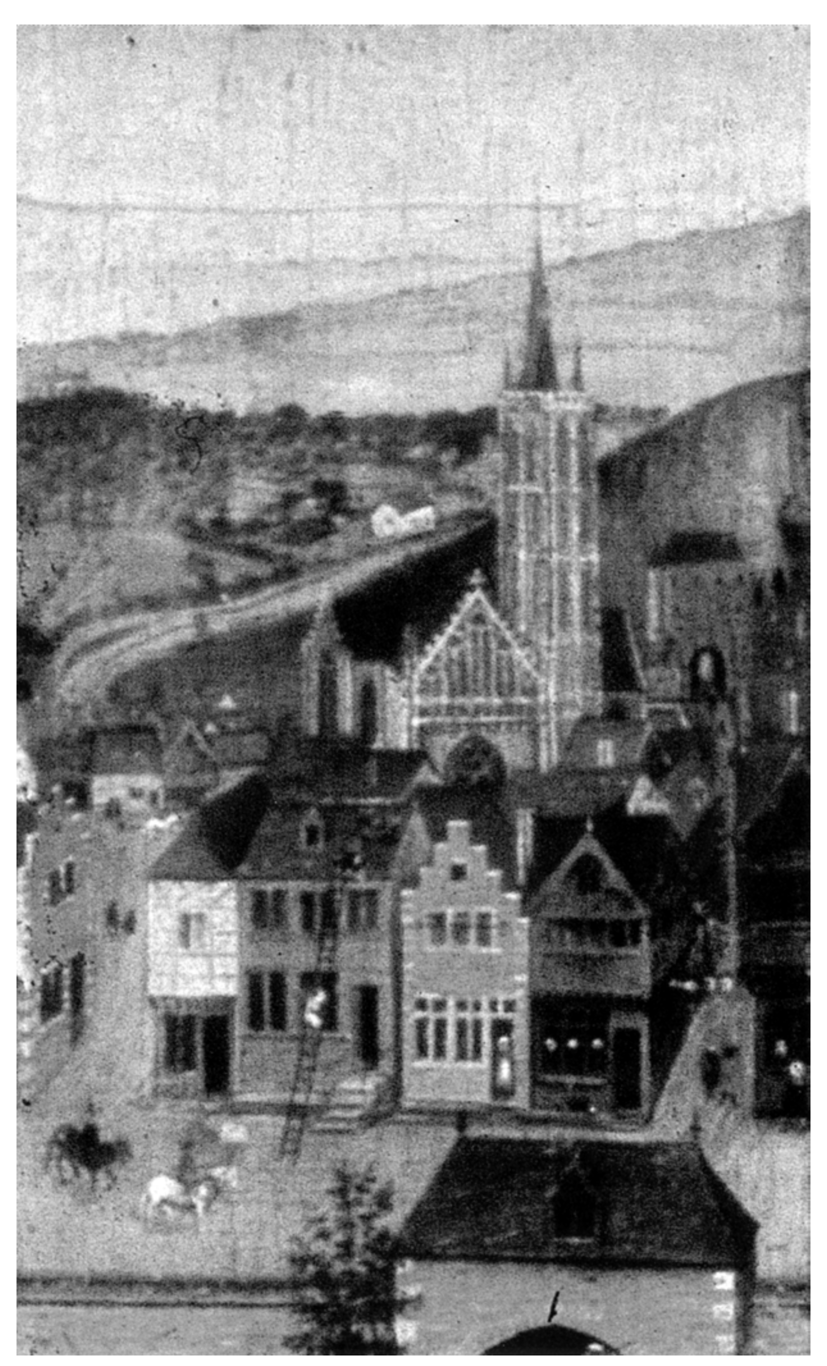
12. *Calendario* (agosto), de *Las muy ricas horas del duque de Berry,* hermanos Limbourg, Museo Condé, Chantilly



13. *Virgen del canciller Rolin,* Jan van Eyck, hacia 1433, Museo del Louvre, París



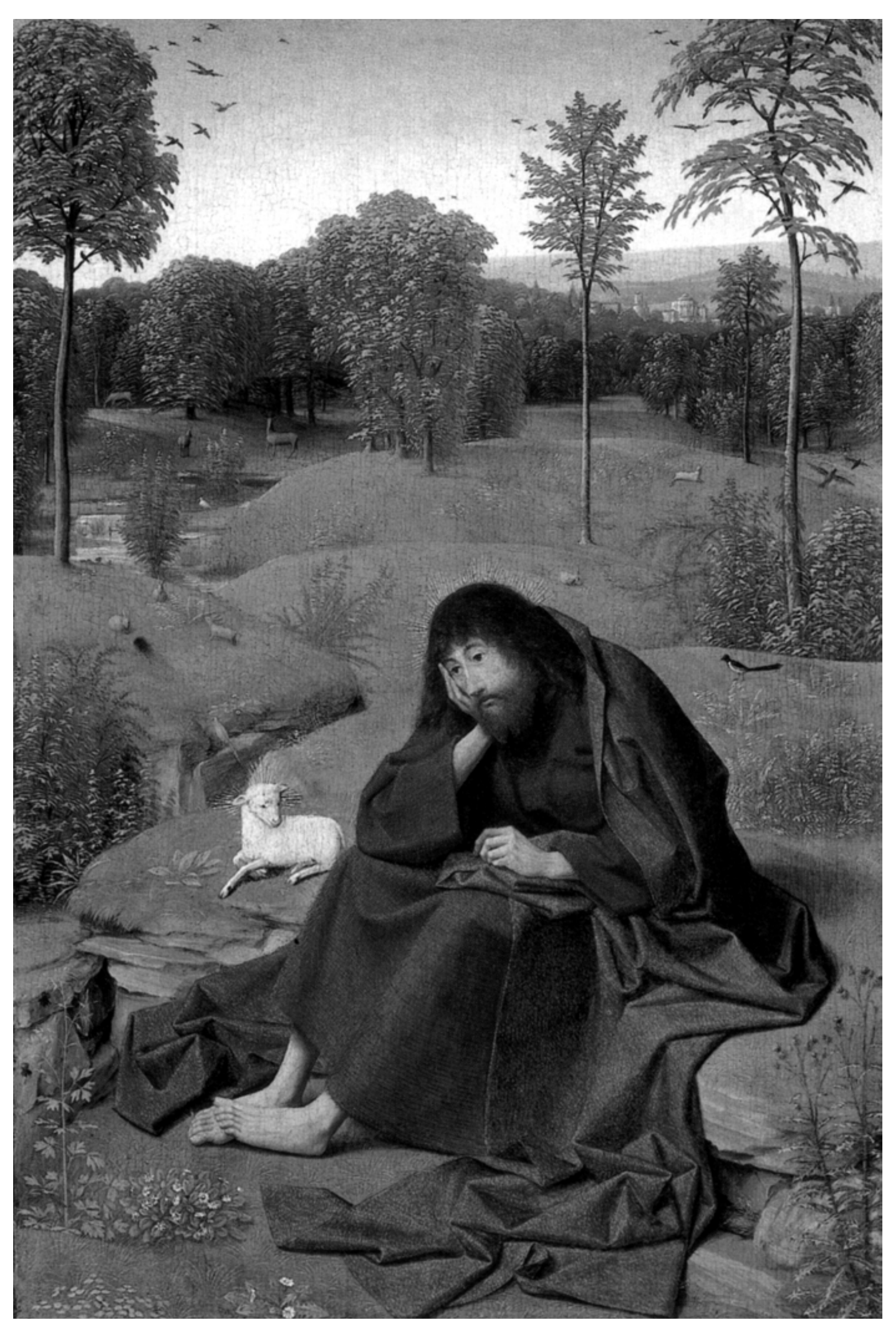
14. *Madona con la pantalla de mimbre,* Robert Campin, el maestro de Flémalle, hacia 1420-1425, Galería Nacional, Londres



15. *Madona con la pantalla de mimbre*, detalle



16. *Natividad,* Robert Campin, el maestro de Flémalle, hacia 1420-1425, Museo de Bellas Artes, Dijon

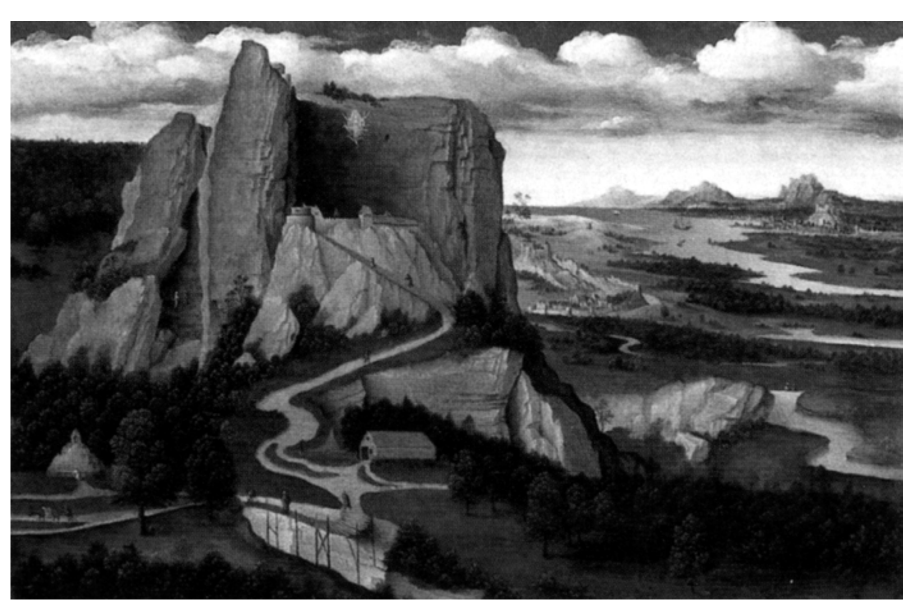


17. *San Juan Bautista en el desierto,* Geertgen Tot Sint Jans, hacia 1490-1495, Staatliche Museum Preussischer Kulturbesitz, Berlín

18. *Laguna en el bosque,* Alberto Durero, hacia 1495, Museo Británico, Londres

19. *Wehlsch Ping,* Alberto Durero, hacia 1495, Museo Ashmolean de Arte y Arqueología, Oxford

20. *La tentación de san Isidro,* Joachim Patinir, 1515, Museo del Prado, Madrid



21. *El Éxtasis de santa María Magdalena,* Joachim Patinir, hacia 1512-1515, Kunsthans, Zürich